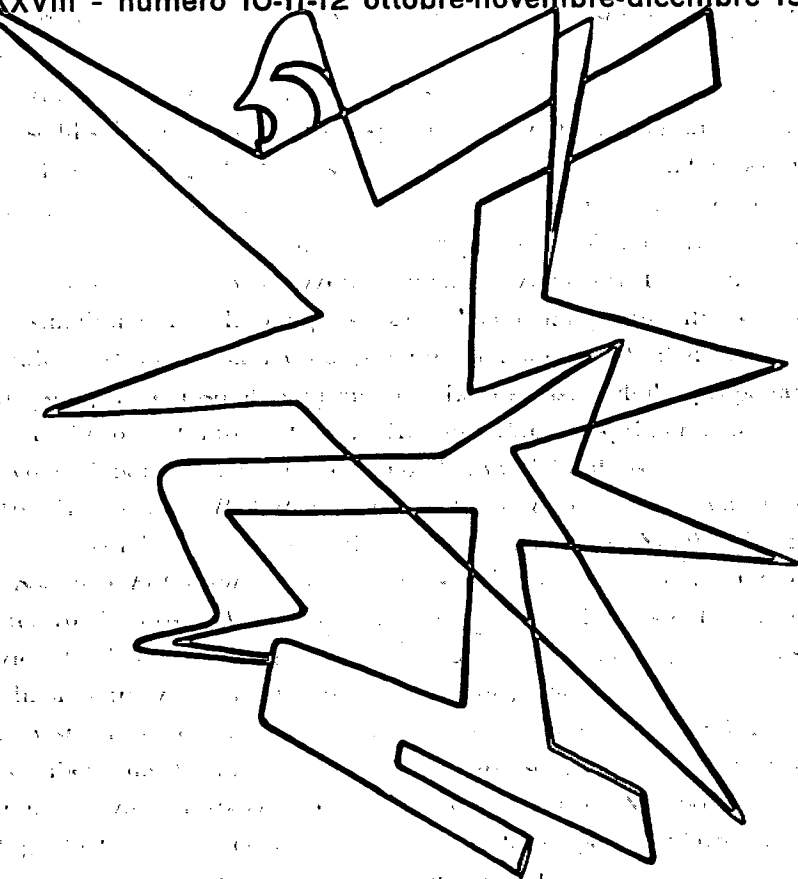
BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI E TELEVISIVI

anno XXVIII - numero 10-11-12 ottobre-novembre-dicembre 1967

fascicolo speciale su cinema e futurismo

Sommario

CINEMA E LETTERATURA DEL FUTURISMO

ANTOLOGIA

I. Testi teorici

II. Manifesti

(segue)

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici e televisivi

Anno XXVIII
n. 10 - 11 - 12

ottobre - nov. - dicembre 1967

Direttore

Floris L. Ammannati

Condirettore responsabile

Leonardo Fioravanti

Redattore capo

Ernesto G. Laura

Direzione e Redazione

Roma, via Tuscolana 1524, tel. 740046 (4 linee urb.).

Amministrazione

Edizioni di Bianco e Nero, Via Antonio Musa 15, Roma, 00161, tel. 858.030-863.944 - c/c postale n. 1/48668.

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 5.000, estero lire 6.800; semestrale: Italia lire 2.500. Un numero costa lire 500; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione n. 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia Visigalli-Pasetti arti grafiche - Roma - Distribuzione esclusiva: Commissionaria Editori S.p.A., Torino, via Brofferio 3.

Ginna e Corra-
Cinema e letteratura del futurismo

a cura di

Mario Verdone

Premessa

Inizialmente intendevo, in questo studio, occuparmi del manifesto del cinema futurista e del film Vita futurista *di Arnaldo Ginna (Arnaldo Ginanni Corradini). È un discorso che non fa che continuare le mie ricerche sull'avanguardia "storica" — ma non limitate soltanto al cinema — già iniziate nel 1952 con "Gli intellettuali e il cinema" e che ora mi hanno portato a indagare sulle attività e sul pensiero di Dziga Vertov, Aleksej Rodčenko, Lazlo Moholy-Nagy, Léopold Survage, Anton Giulio Bragaglia, S.A. Luciani, Ricciotto Canudo, Gian Pietro Lucini, Richard Teschner, ecc., e sui movimenti futurista, espressionista, dei Feks.*

Strada facendo mi sono accorto che non si poteva scindere il nome di Ginna da quello di suo fratello Bruno Corra (Corradini), col quale è stato qualche volta confuso, e che occorreva pertanto occuparsi di entrambi, non solo, ma che neanche si dovevano vedere questi due scrittori e artisti staccati dalle altre loro attività, negli anni « caldi » del futurismo. Pertanto il saggio, che penetra, sia pure a volte marginalmente, anche nel mondo della pittura, della musica, e della poesia futurista, si è di necessità allargato, in generale, a tutti i rapporti che collegano, limitatamente all'Italia, la letteratura futurista e il cinema. I problemi sono naturalmente aumentati ed è intenzione, da parte mia, di affrontarli settorialmente anche in altri studi futuri. Per ora ritengo utile riproporre al lettore italiano, anche se in determinati limiti, nomi, vicende, e opere che non sempre sono state messe nel dovuto risalto, anche nell'attuale rifiorire di interessi intorno alla storia dell'avanguardia, di cui questo saggio interdisciplinare vuole essere, appunto, un contributo.

Insieme al lavoro di ricostruzione della attività cinematografica dei futuristi italiani, e in particolare di Ginna e Corra, ho voluto offrire anche una raccolta di materiali, abbastanza ampia e significativa, riguardante sia gli scritti teorici dei due Ginanni-Corradini, sia i Manifesti del futurismo dedicati al cinema (sono due), o vicini a quello più noto, firmato — nell'ordine — da Marinetti, Corra, Settimelli, Ginna, Balla, Chiti (1916); inoltre una scelta di "sintesi teatrali" connesse in qualche modo col linguaggio cinematografico in via di scoperta (edite per la prima volta nel 1915), ed una antologia letteraria di testi rari o inediti che mostra le interdipendenze fra cinema e letteratura futurista, con alcuni taccuini di memorie sul futurismo e altri documenti utili.

Nella parte illustrativa, insieme a fotogrammi di Vita futurista *e di altri film d'avanguardia, ho voluto aggiungere, per meglio chiarire visivamente il tema trattato, una selezione di riproduzioni di quadri, disegni, documenti grafici, cui si uniscono anche sei caricature del futurista Antonio Marasco dedicate ai firmatari del primo Manifesto del cinema futurista* (1).

MARIO VERDONE

(1) *Ringraziamento.* Per l'aiuto ricevuto nella preparazione e nello sviluppo del presente studio desidero ringraziare, anzitutto, il paziente Arnaldo Ginna, Edoardo Sanguineti per i libri concessimi per la consultazione, Ala Pratella, Vezio Orazi e Benedetta Marinetti per i chiarimenti gentilmente dati e i documenti di cui hanno autorizzato la riproduzione; inoltre il Centro Studi Bragaglia per le notizie relative al film *Vita futurista,* già avute in occasione del mio saggio su Anton Giulio Bragaglia (« Bianco e Nero », n. 5-6, 1964, e Edizioni Bianco e Nero, stesso anno); infine il pittore Antonio Marasco, del cui contributo ho già detto.

Ginna e Corra
Cinema e letteratura del futurismo

di MARIO VERDONE

I Corradini a Ravenna

Il lontano capostipite dei Ginanni-Corradini, i quali acquistarono il secondo cognome per un legato del Cardinale Corradini, era un primate ungherese: Zinanni o Zinanny. Il padre di Arnaldo e Bruno, Tullo Ginanni-Corradini, repubblicano e mazziniano, fu deputato per alcune legislature, e Sindaco di Ravenna. Esercitava la professione di avvocato penalista, con viva sensibilità sociale, e patrocinò cause rimaste famose nel fòro romagnolo. Una delle più celebri fu quella in difesa di una ragazza che uccise in chiesa a pugnalate, vicino all'acquasantiera, il suo seduttore. Era chiamata Sina d'Vargöun e il suo dramma ispirò il maestro Balilla Pratella per un'opera di successo (1). Una volta Tullo Corradini difese in un processo un ladruncolo d'uva. Nella casa dei Ginanni-Corradini a Foglia, in Sabina, si nota una statua di vago sapore gemitiano: è il ladruncolo che fugge col cappello pieno di grappoli. La statua fu regalata al penalista dallo scultore Maltoni, e ricorda l'episodio con un titolo che contiene anche una amara allusione: "Primi passi".

Spirito positivo, molto attaccato alla famiglia, l'avv. Tullo ebbe a inquietarsi non poco per i due figli, irrequieti, intelligentissimi, animati da vari interessi d'indole culturale, che si inserivano nel mondo intellettuale con una preparazione non provinciale, cosmopolita piuttosto, accresciuta dalle intese letterarie e dai viaggi nelle capitali

---

(1) FRANCESCO BALILLA PRATELLA: *La Sina d'Vargöun: scene de la Romagna bassa per la musica*, I.a edizione, Tipografia Arte e Lavoro, Milano 1909.

europee: e che avrebbe preferito, forse, non si incamminassero nelle vie dell'arte, come in effetti fecero, rivelando subito, con un vivo senso del grottesco, e uno spiccato spirito di ricerca, sorprendenti richiami, o insepolte ascendenze, mitteleuropee.

« Che cosa c'è di comune, o antenati miei formidabili, tra le vostre esuberanze tenaci e vittoriose e la mia tormentata complicatezza, continuamente ripiegata in se stessa? Come mai dal vostro diritto impeto di guerrieri, di oratori e di accumulatori di ricchezze può essere uscita la mia aggrovigliata cerebralità di esasperato ricercatore di cose inutili? » si domanda Bruno Corra nella prefazione a *Madrigali e grotteschi* (1914), dopo un autoritratto di apertura che fa pensare alle abitudini di Gian Pietro Lucini, autori fra quelli diletti dal Corra, « una bella mente », come dice in uno dei suoi primi libri, *Proposte,* quasi introvabile, stampato verso il 1910 a Pesaro.

Arnaldo nacque il 7 maggio 1890. Fece i suoi studi all'Accademia d'Arte di Ravenna, per poi diplomarsi a Firenze. Era pittore, scultore, e, insieme, scrittore, giornalista, tecnico di fotografia. Come scultore cominciava nel solco della migliore scultura ottocentesca. Alcuni "Ritratti" restano come esempi di una attività, nel quadro degli studi d'accademia, che il maestro prof. Massarenti considerava di sicuro avvenire. Come pittore, Arnaldo, partendo dal paesaggio e da illustrazioni di libri, si orientava verso una pittura non oggettiva, e diremo in seguito come vi arrivò. Bruno, nato il 9 giugno 1892, ebbe prevalenti interessi d'indole letteraria.

Il vecchio e il nuovo

La loro permanenza in Ravenna, nonostante gli agi e il saldo desco familiare, era inquieta e, rapportata all'impazienza della gioventù contemporanea, altrettanto protestataria. Fecero inorridire i benpensanti della città, e gli stessi genitori, allorché apparve una delle prime raccolte di Bruno Corra: *Con mani di vetro* (1910), dove si inveiva al passatismo con una breve lirica, *I vecchi,* di valore simbolico, più che come attacco diretto verso qualche individuato personaggio, e che finiva con questi versi:

Vecchi sacri, muti profeti della putredine,
vecchi sfiniti, pallidi spettri dell'eternità,
noi vi preghiamo, vecchi, finite, vi promettiamo
un bel funerale, inni, fanfare, tutti verranno,

vi copriranno di fiori la tomba, e piangeranno;
noi vi preghiamo, vecchi, finite, vecchi, MORITE!

Vivevano, dunque, in un centro di provincia, come molti di coloro che poi avrebbero avuto un ruolo rappresentativo nell'arte di avanguardia, avendo pochi amici, fra cui Luigi Savini, declamatore e attore, che vive a Roma e lavora ancor oggi come direttore di doppiaggi cinematografici, ma non si consideravano "isolati". Leggevano avidamente rifornendosi anche in librerie straniere. Seguivano il giornalismo letterario e gli scrittori di punta (« Poesia » di Marinetti, Lucini, le riviste fiorentine), trattati di filosofia e teosofia. Si incontravano con i giovani artisti che avevano analoghi interessi: Balilla Pratella, il musicista futurista, che vedevano a Lugo, a pochi chilometri da Ravenna; i futuristi del gruppo toscano che incontravano a Firenze dove scendevano all'Hotel Rebecchino, di fronte al Baglioni, che era il luogo di incontro dei futuristi, e dove trovavano Mario Carli, Emilio Settimelli, Remo Chiti, Lucio Venna, e molti altri spiriti bizzarri, tra cui un non meglio identificato "matto della Valtellina", che si considerava più futurista di tutti e lo disse anche a Marinetti: "Lei non è futurista! Io sono futurista!", e poiché Marinetti reagiva: "Beh!... lei è poco futurista!".

Gli incontri con Balilla Pratella avvenivano a Campiano, dove facevano discussioni d'arte interminabili, pensando anche al cinema e alle sue possibilità di connubio con la musica. E fu qui che lessero per la prima volta il giornale « La difesa dell'arte » e che decisero di avvicinarsi ai futuristi di Firenze, dapprima mettendosi in corrispondenza, poi andandoli a trovare personalmente. Le loro speranze erano tutte proiettate nell'*avvenire*. Si rivolgevano ai giovani, nei loro primi scritti, consapevoli di trovar comprensione soltanto presso di loro. Ed anche Pratella, quando stende l'11 ottobre 1910 il *Manifesto dei Musicisti Futuristi*, pubblicato l'11 gennaio 1911, non manca di strapazzare i rappresentanti del passato, proprio come nella poesia *I vecchi* di Bruno Corra: "c'è chi nasce vecchio, spettro bavoso del passato, crittogama tumida di veleni: a costoro, non parole, né idee, ma una imposizione unica: *fine*".

Maltrattare il vecchiume era, dappertutto, parola d'ordine: ne rimane consacrazione per un intero periodo storico anche il titolo *Il vecchio e il nuovo* del film di Ejženstein che non è che la ripresa d'uno stato d'animo che agita tutta l'Europa, e che in Russia ha più ragione d'essere che altrove. Di esempi, da noi, se ne possono trovare

quanti se ne vogliono. C'è anche Papini che presenta nel 1904 a Firenze la esposizione secessionista "Giovani e vecchi nell'arte" con un discorso che fu disapprovato da tutti i borghesi presenti ed assenti, e fece in quel tempo grande scalpore.

Da Ravenna a Firenze le amicizie si allargarono. A Roma, a casa di Balla, in Via Niccolò Porpora, conobbero Giulio Evola, uno scrittore, pittore, filosofo con cui non avevano in comune soltanto l'interesse per l'occultismo. Balla non volle saperne di chiamarli Ginanni-Corradini e suggerì che Arnaldo si chiamasse Ginna e che Bruno diventasse semplicemente Corra. Nomi che erano nello stile del futurismo — italiano quanto russo — come quello di Luciano Folgore (Omero Vecchi) e di Nikolai Arkadevič Kaufman detto Dziga Vertov (cioè "ruota che corre").

Tenendo corrispondenza con Marinetti e il gruppo di Milano (è un peccato che queste lettere siano andate perdute) Arnaldo ricevette un biglietto da Boccioni che lo invitava ad andare a trovarlo. Partì con Bruno. Vennero ricevuti in Corso Venezia, alla Casa Rossa di Marinetti, dove trovarono anche Carrà, Russolo, Buzzi, Boccioni. Venne commentato il testo di *Arte dell'avvenire*, che i due fratelli avevano da poco pubblicato e che fu letto da Bruno Corra. Si accese una discussione violenta allorché Ginna dichiarò che portava i suoi "stati d'animo" in pittura. Erano astrazioni cui i futuristi, tutti presi dal movimento e dal dinamismo, dalla distruzione dell'oggetto, ancora non arrivavano. Ma Boccioni si dimostrò subito il più schiettamente comprensivo.

Questioni di « metodo »

Prima di arrivare ad *Arte dell'avvenire*, su cui presto ci soffermeremo, Arnaldo e Bruno avevano affrontato alcune questioni di "metodo" che dovevano essere fondamentali per lo sviluppo del loro pensiero. Rispettivamente a venti e diciotto anni avevano composto il loro primo volumetto, *Metodo* (2), nel quale già si anticipavano le loro posizioni anti-passatiste, ma con ordinato esercizio e ricerca, per la conquista, anzitutto, di se stessi. Vedevano nell'indispensabile rinnovamento dell'uomo moderno, fermo in una morta gora che lo

(2) A.B.C.: *Metodo*, Tipo-Lito Ravegnana, 1910, Ravenna 1910, pp. 38.

soffocava e gli impediva di progredire, uno sviluppo che doveva essere triplice: fisico, intellettuale e spirituale. "Le passioni-vizi sono innumerevoli" e i due fratelli non esitano a comprendervi anche quella "smodata e *irriflessiva* per le scienze e per le arti". L'uomo nuovo deve dominarle con moderazione, giudizio e volontà. Credono, con Rousseau, che "non si tratta di avere o non avere passioni, ma di regnare su di esse". È per questo che cercano di pianificare il loro lavoro e le loro ricerche, nella cultura fisica, come intellettuale e spirituale. E serve al loro scopo preparazione del corpo e ginnastica respiratoria, sistema Yoga, come sospensione o modificazione del principio pensante, cultura dell'anima come mezzo per arrivare alla purezza di spirito, tecnica dello sviluppo mentale, con numerose regole ed esempi. (Citerò soltanto uno degli ultimi, tra quelli elencati: "Prima che vi raggiunga il sonno alla sera, mentre siete in letto, ripassate tutti gli avvenimenti della giornata, ma in senso inverso. Cercate di non omettere nessun particolare"). Inoltre sviluppo e dominio della volontà, autosuggestione-cosciente. Insomma la giovinezza dei fratelli Ginanni-Corradini scorre in una continua preparazione al domani, in un costante esercizio di corpo e di pensiero. Li soccorrono trattati di igiene e di cultura respiratoria, testi di filosofia indiani e greci spesso tradotti e diffusi dalle edizioni Bocca (cui contribuiva lo stesso, ricordato, Evola), pratiche di terapeutica suggestiva e di ipnotismo, ma anche le opere dei maggiori poeti e artisti. Citano Rousseau e Schopenhauer, Goethe e Williams, Leonardo e Montaigne, Maeterlinck e Wordsworth, Leopardi e Aristotele, Descartes ed Emerson. Hanno una fede incrollabile, entusiasta nel pensiero: "Il pensiero è la forza" (Victor Hugo). E nell'*entusiasmo*: "Pitagora, Platone e altri antichi filosofi greci ebbero per motto: *Conosci te stesso*. Io vi dico abbiate per motto: *Sii entusiasta*".

Per diffondere capillarmente il loro *Metodo* i fratelli Corradini stampano anche un ridotto opuscolo di otto pagine, anonimo, dal titolo *Vita nova*, dove condensano in alcuni assiomi le idee generali che considerano "capisaldi della nuova scienza che ha nome: Cultura umana".

E cioè:

L'uomo utilizza solo in minima parte le sue energie.
Uomo superiore è chi sa utilizzare tutte le sue energie.
Nessuno deve contentarsi del poco poiché tutti possono avere il molto.
L'uomo dirigendo i suoi pensieri modella il suo carattere. Modellando il suo carattere crea il suo destino.

Salute, felicità, successo, sono i frutti dell'educazione mentale.
Chi non ha entusiasmo per questo ideale è pienamente colpevole della sua pochezza.

Il "metodo" ha successo e acquista proseliti. Una corrispondenza fitta si stabilisce tra i due giovani, coadiuvati da Luigi Savini, che si guardano bene di rivelare la loro età, e tutto uno stuolo di sconosciuti curiosi, estimatori, e sottoscrittori. Ma è un traffico epistolare che presto diventa impegnativo, pesante. E i Corradini finiscono per rinunciare alla vagheggiata missione di propagandare tra gli uomini la "Scienza Nuova".

Proposte morali

Della stessa epoca è il volumetto, firmato dal solo Bruno Corradini, *Proposte*. Qui corrispondono al "metodo" psico-fisico, precedentemente illustrato, "proposte" d'ordine morale, ma sempre per lo stesso fine: "curare di pari passo tre elementi della natura dell'uomo per raggiungere l'armonia e la felicità: fisica, intellettuale, spirituale" (3).

L'autore vagheggia un'"Arte del vivere"; vede in Cristo il prototipo dell'uomo che "pratica la bontà" e ha la volontà quale "strumento di realizzazione degli ordini della nostra intelligenza"; sente come un dovere l'*additare*, non l'*insegnare*, come è detto anche in *Metodo*. "Io non istruisco, risveglio. Ognuno s'inizia con se stesso" (Villiers de l'Isle Adam, in *Axel*) e "Anima non nascitur, sed fit" (Tertulliano). Valuta nella sua giustezza l'esperimento e l'errore: "Non è vergogna l'essere caduto. Solo i vermi, che strisciano, non cadono mai".

Crede in una religiosità che ciascuno di noi possiede:

Dio è in noi,
lo portiamo dentro come un santo ostensorio di Possanza,
per la Bellezza e per la Volontà (G.P. Lucini).

Si esalta alla poesia di Withman, che anche Papini, in *Esperienza futurista*, ha giudicato poeta dell'avvenire, vero anticipatore del futurismo:

---

(3) Bruno Corradini: *Proposte*, Stabilimento Tipografico Nobili, Pesaro senza data; ma forse del 1910.

O Tempo, o Spazio,
o forma della terra divina e meravigliosa
o qual che siasi forma ch'io veda e adori,
o lucido orbe del sole, o astro della notte, siate voi i miei Dii.

Ma l'autore è portato, futuristicamente, a lodare la distruzione: "Distruggere è altrettanto proficuo che il creare. Chi distrugge le idee false dell'oggi fa opera grande: prepara il terreno alla creazione di domani... Tagliar la cancrena... Chiedetene ai chirurghi". Sembra di ascoltare Bakunin: "La passione per la distruzione è una passione creatrice".

Tra i suoi ispiratori sono Mazzini, Wagner, G. P. Lucini — di poi ben conosciuto in Emilia per la sua collaborazione al « Resto del Carlino » —, Giovanni Bovio ("Può l'arte antidivenire la scienza e rappresentare tante questioni insolute?... L'arte istruisce, la scienza conchiude", prefazione al *Millennio*).

La ricerca scientifica lo alletta, ma insieme lo respinge: "Se domani uno psicologo scoprisse il mistero dell'anima umana io ne avrei gran dispiacere. Quando penso l'infinito che porto dentro l'orgoglio mi alza la fronte".

Il problema, con formula mazziniana, è di "afferrare il vero degli istinti e delle tendenze mute". Ma il repubblicano, mazziniano, luciniano, è sedotto anche da qualche idea "sbagliata", provocatrice di conseguenze incalcolabilmente dannose:

Questa non è mia, o meglio, oltre che mia è di altri.
L'ho letta in un *giornale serio* e mi ha fatto gran piacere:
Contro la libertà di pensiero — Perché non dovrò io, sapendo la verità, imporla agli altri che han false opinioni? (SETTIMELLI).

Primi quadri astratti di Ginna (1908)

Le ricerche pittoriche astratte del Ginna iniziarono dopo un esaurimento nervoso che lo tenne ammalato durante il periodo in cui frequentava l'Accademia di Belle Arti di Ravenna.

Studiava molto, pittura, architettura, decorazione, progettazione, ma soprattutto scultura, sotto la guida del prof. Massarenti che voleva farne uno scultore e nutriva su di lui grandi speranze. Una statua di Ginna da me vista nella casa di Foglia, "Vecchina cieca", raccolta e

armoniosamente avviluppata in un grande scialle, è il lavoro forse più significativo di quel momento.

Per seguire i corsi del Massarenti, tornava a scuola anche il pomeriggio. Poi andava a lezione di inglese alla Berlitz School. Un sovraccarico di lavoro che gli procurò un esaurimento. E poiché pensava che si potessero dipingere quelle sensazioni psichiche di cui s'andava occupando, con la stessa intenzione cercò di interpretare, nel 1908, la "Nevrastenia", un quadro — a lui rimasto — che se non era *astratto*, per il titolo, era certamente di *astrazione*, e che egli amò definire — con gli altri di stessa concezione — di *subcoscienza cosciente*, in quanto espressione di una situazione psichica. Ugualmente accadde con "Passeggiata romantica", dello stesso anno, quadro venduto in una esposizione e di cui non si conosce ora il proprietario.

Sono, questi, esperimenti eseguiti ancor prima che uscisse *Arte dell'avvenire*, edita nel 1910. Ma i dati per arrivare a questo libro-manifesto erano stati elaborati molto tempo prima. Né si vuol contrapporre questa esperienza astratta a quella di Kandinsky: però rilevare che "Nevrastenia" precede cronologicamente il primo acquarello astratto del russo (1910).

Di queste esperienze ha scritto poi lo stesso Arnaldo Ginna nell'opuscolo, di diffusione limitata, *Arnaldo Ginna* (4), che contiene anche una lettera-testimonianza di Giuseppe Sprovieri e uno scritto di Massimo Scaligero, cultore di Rudolf Steiner, e per questo più munito di molti altri per intendere la pittura del Ginna. Il suo astrattismo, precisa, non è quello che ha superato il "figurato", ma è arte che fluisce da un processo interiore dell'artista. L'esperienza del Ginna "ha la sua ragione d'essere nella esperienza cosciente dell'extra sensibile", in una "subcoscienza cosciente" cioè, come si esprime il Ginna stesso. Egli, dice ancora lo Scaligero, "giunge a percepire il tessuto delle forze che operano a formare l'immagine", coglie la forma nella sua "genesi spaziale e atemporale". Il suo astrattismo "è la conseguenza di una ricerca oltre il limite ordinario della esteriorità, secondo il metodo del pensiero libero dai sensi indicato da Steiner". Ginna elabora un "elemento informale" che per altri è fine a se stesso. Questo è il senso delle sue "forme interiori", o "sensibilizzazione dell'atto interiore".

(4) *Arnaldo Ginna*, Roma, 1961. Contiene scritti di Arnaldo Ginna, Giuseppe Sprovieri e Massimo Scaligero.

Ma lasciamo la parola allo stesso Ginna:

Negli anni 1907-1908, mentre frequentavo l'Accademia di Belle Arti di Ravenna, ero perplesso e titubante sulle interpretazioni artistiche della pittura in generale. Giravo per le Gallerie di Firenze e mi chiedevo da dove venivano quelle espressioni pittoriche: quale magìa sortiva dalle tele dei massimi pittori. I libri, quando volevano spiegare e introdurre nel campo dell'arte pittorica, parlavano evasivamente di ideale, di voli spirituali, di poesia ecc.; e ciò non soddisfaceva la mia sete di vedere chiaro e concreto. Mi chiedevo quale relazione emotiva legava, ad esempio, l'arte pittorica di Leonardo e di Raffaello all'Arte dei mosaici Bizantini. Mentre all'Accademia di Belle Arti copiavo col carboncino le statue di gesso, a casa pasticciavo con colori puri su pezzi di cartone e di legno. Erano sfoghi di colore più che altro, poiché essi erano fatti senza una meta prefissa all'infuori di quella di soddisfare me stesso come se fischiettassi dei motivi. Intanto cominciavo a capire il legame tra le pitture di Raffaello, di Leonardo ed i mosaici delle Chiese Bizantine di Ravenna. Il soggetto non aveva importanza, e non aveva importanza il mezzo usato, tutto dipendeva dall'armonia e dalla espressione dei colori, chiaro-scuro, cioè *da una musica cromatica*. Nel 1908 ebbi una crisi di esaurimento e, costretto a letto, feci degli esperimenti pittorici di soli colori coi pastelli colorati, ciò che, successivamente, mi dette la possibilità di concretare un primo quadro veramente astrattista, "Nevrastenia": uno stato d'animo espresso con soli colori. Nel successivo anno 1909 feci un altro quadro astrattista: "Passeggiata romantica".

Rimaneva intanto insoluto il vero problema fondamentale delle Arti sorelle.

Bruno Corra mi fece conoscere una frase di Giuseppe Mazzini: "Manca alle Arti chi le rannodi, manca e verrà". Altri si erano dunque posto questo problema fra cui anche Richard Wagner. Ci rendemmo conto ben presto che Wagner non aveva risolto il problema, ma lo aveva appena sfiorato con l'ammettere l'Opera musicale che doveva racchiudere le espressioni di tutte le Arti. Passarono due anni circa e nel 1910 Bruno Corra ed io demmo alla stampa la prima edizione del volumetto *Arte dell'avvenire*. Avevamo potuto stabilire che se volevamo veder chiaro nel problema delle Arti dovevamo ricorrere alla musica, essendo essa più completa nei suoi termini scientifico-artistici. Intanto nell'anno 1910 feci uno dei miei quadri astrattisti, esposti alla Galleria Sprovieri di Roma, intitolato "Risveglio a finestra aperta". Nel 1912 uscì la seconda edizione, ampliata, del volume *Arte dell'avvenire*. Partendo dall'affermazione "*Uno è il pensiero, vari sono i mezzi d'espressione*" stabilimmo un parallelo tra tra le diverse arti: Musica - Arte dei Suoni; Pittura - Arte dei Colori; Scultura - Arte delle Forme; Architettura - Arte delle Linee; Letteratura - Arte della Parola. Naturalmente possono esistere, e crearsi, arti intermedie con mezzi espressivi intermedi. Stabilimmo per ciò che vi devono essere, come per la Musica, le possibilità in pittura di fare degli "accordi cromatici", dei "motivi cromatici", delle "sinfonie cromatiche" ecc. Un *accordo* musicale si ha quando i suoni emessi sono fissi e *non* cambiano nel tempo. Se i suoni cambiano nel tempo si ha il "*motivo*". Se i suoni si presentano in combinazioni molteplici e nel tempo allora si ha la "*sinfonia*". Un accordo-cromatico si estrinseca nello spazio e *non* nel tempo: *esempio il quadro*. In natura soltanto abbiamo esempi di motivi cromatici e di sinfonie estrinsecati nel tempo, es.: prati in fiore sotto

vento, nubi spinte dal vento in cielo azzurro, rossastro ecc. Ricorsi alla pellicola cinematografica per ottenere effetti di *motivi* cromatici (anno 1911) con esperienze simili alla cinematografia odierna dei cartoni animati. Per altri particolari e per l'Arte Architettonica, Scultura ecc. vedi *Arte dell'Avvenire* esaurito ma di nuova ristampa. Già da quanto positivamente esposto in *Arte dell'avvenire* risultavano possibili molti nuovi modi d'arte, tra i quali l'Astrattismo, cioè espressione pittorica di uno stato d'animo per mezzo di soli colori (accordo cromatico). All'epoca della Mostra Sprovieri in Via del Tritone a Roma, i miei quadri astrattisti furono criticati aspramente anche da qualche futurista. Si diceva che era arte *letteraria e cerebrale*; ciò evidentemente perché si considerava soltanto l'aspetto esteriore e materiale e non si sentiva l'espressione *animica* del colore e lo *stato d'animo* che scaturiva da esso. Ma intanto l'Astrattismo oggi si è affermato e si estende.

Nel 1912 mi trasferivo a Firenze dove, poi, prendevo il diploma d'insegnamento del disegno rilasciato da quella Accademia di Belle Arti. Nel dicembre dello stesso anno fui invitato ad esporre nelle sale della "Società di Belle Arti in Firenze" in Via della Colonna 4. Presentai due soggetti astrattisti: "Nevrastenia" del 1908, e "Passeggiata romantica" del 1909, ai numeri 488 e 489 del catalogo di quella Mostra sotto la denominazione "decorazioni per salotto". Ci voleva altro in quell'epoca per spiegare il vero contenuto di pittura astratta... Nel 1912 eseguii il quadro "Musica della danza". "Risveglio a finestra aperta" è del 1910. Nel 1913 "Lussuria", "Intossicazione", "Paganini", "Edgard Poe".

Questi quadri furono esposti alla Mostra libera futurista Internazionale, aprile 1914, nella Galleria Sprovieri, in Via del Tritone 125. Fui invitato alla Mostra da Umberto Boccioni. Tra i presenti alla mostra vi erano anche Archipenko e Kandinsky.

Nel catalogo a pag. 12 i miei quadri sono notati come segue: "Paganini" (sintesi fantastica espressiva), "Edgard Poe", "La musica della danza" (tema di una sinfonia di colori), "Risveglio a finestra aperta" (ritmi forme e colori), "Lussuria" (accordo cromatico), "Intossicazione" (idem). A questo punto mi accorsi che con l'espressione di pure forme e colori si potevano dare stati d'animo profondi-subcoscienti e tali da scoprire lo *psichico occulto*.

L'evoluzione della pittura così detta astratta deve portare necessariamente verso l'investigazione "supersensibile" poiché, infatti, le forme colorate impiegate devono essere considerate "*espressività libere dai sensi*". Fra i miei quadri, evoluti in questa direzione, sono da considerarsi specialmente i seguenti: "Primavera montante" a. 1933, "Ritratto animico di una Signora" a. 1935, "Ritratto animico di bambina" a. 1941, "Autoritratto animico" a. 1941, "Subcoscienza" a. 1942, "Preludio in Si minore di Bach" a. 1943, "Musica ultraterrena" a. 1941, "Messa in Requiem di Mozart" a. 1941, "Musica di Wagner" a. 1943, "Investigazione astratta" a. 1942, "Onde maligne" a. 1949, "Dialogo muto" a. 1950, "L'Io solitario" a. 1960, "Morte in Terra, vita nel Cosmo" a. 1961.

Una lettera di Giuseppe Sprovieri

La testimonianza è completata da una lettera del 6 aprile 1959 di Giuseppe Sprovieri che espose i quadri del Ginna:

Caro Ginna,
poiché ella non ha riferimenti documentarii che la mettano in grado di fare a meno del mio intervento, mentre da parte mia da molti anni ormai sòn pago di far da spettatore alle vicende dell'arte, sono lietissimo di rilevare per lei dal catalogo dell'Esposizione Futurista Internazionale tenuta nell'aprile e maggio 1914 nella mia Galleria di Via del Tritone 125 il seguente elenco delle sue opere:

Arnaldo G. Corradini:
1) Paganini (sintesi fantastica espressiva)
2) Edgard Poe (sintesi fantastica espressiva)
3) La musica della danza (Tema di una sinfonia di colori)
4) Ritmi forme e colori di un risveglio a finestra aperta
5) Lussuria (accordo cromatico)
6) Intossicazione.

Era in buona compagnia. Esponevano taluni per la prima volta: Mario Bacchelli, Ernesto de Fiori, Fortunato Depero, Italo Griseli, Arturo Martini, Giorgio Morandi, Enrico Prampolini, Ottone Rosai, Gino Rossi, Mario Sironi, Gigiotti Zanini. Un gruppo che a riconsiderarlo ora dopo tante vicende artistiche e l'affermazione appunto dei valori che allora si difendevano, può dare un senso di orgoglio se non altro per un intuito felice col quale in giovani che appena cominciavano s'intravide quello che in seguito avrebbero dato. Fu quella, sebbene limitata all'Italia, la miglior leva dell'arte contemporanea.

Gli stranieri furono però presenti all'esposizione e tra tutti citerò Archipenko e Kandinsky, perché la loro solidale partecipazione dava un carattere speciale e quasi una investitura alla mostra.

Molto a tal proposito ci sarebbe da dire sullo stato dell'arte italiana e più della sensibilità del pubblico in quel tempo. Quel che però può direttamente interessarla è che ella apparve subito con la sua partecipazione legato a quanto appena si intravedeva nascente e che proprio nei due artisti citati prendeva forma e cioè allo sforzo di reagire alla riproduttività, con la creazione di forme nuove che assai poco avessero di comune col vero e cioè, per essere precisi, all'avvio dell'astrattismo. Questo ci risultò chiaro e fu oggetto delle nostre discussioni, all'atto stesso dell'apertura delle sue casse, e notammo come ella volesse evadere dalla rappresentazione della realtà a mezzo di una trasfigurazione musicale. Per via cioè di equivalenti non meno di come faceva Kandinsky. La simiglianza apparve anche più evidente quando sopravvennero in ritardo sull'apertura della mostra le opere del caposcuola. Simiglianza s'intende di ispirazione e di concezione e non dunque formale come imitazione. E ci rendemmo conto, anche perché per la prima volta apparivano in Italia opere di Kandinsky, che ella non poteva essere sollecitato dalla conoscenza di quei quadri di cui appena si parlava e con disprezzo, ma che era frutto spontaneo, ed in Italia del tutto isolato, di quell'atmosfera, a conferma del fatto che in arte si determinano stadi di sensibilità pei quali esistono somiglianze tra artisti lontanissimi e che nemmeno sanno l'uno dell'altro.

È in questo senso che ella può invocare per sé il merito di essere stato in Italia l'*iniziatore* di quell'astrattismo che tanto cammino doveva fare o, se più le piace, di essere il *primo* astrattista italiano esposto al pubblico.

Ed aggiungo per amor di precisione, che proprio questo la metteva in contrasto coi futuristi: il rinnegare il soggetto là dove i futuristi intendevano approfondirlo sulla base di nuove conoscenze (dinamismo e rapporto deformatore ambientale) e La esponeva alle nostre diffidenze ed alle nostre critiche come soggetto a troppe influenze cerebrali, mentre proprio la universalità di un'arte nuova si veniva cercando nel sovrapporsi della sensazione che è di tutti alla cerebralità che è di assai meno. L'obiezione credo, da parte mia, possa sussistere ancora; comunque spesso le strade impreviste che conducono alla meta ed anche le ricerche dei cerebrali è innegabile che abbiano dato vigore all'astrattismo.

Le auguro, caro Ginna, poiché Ella fa ancora dell'arte, di cogliere il miglior successo.

Occorre anche aggiungere, poiché più volte è stato fatto il nome di Kandinsky, presente con talune opere alla Mostra, insieme ad Archipenko, che nella esposizione — a quanto testimonia Ginna — non vennero presentati quadri *astratti* di Kandinsky. Il che non muta il fatto che il primo acquerello astratto di Kandinsky sia del 1910. E forse il russo coltivò l'astratto in decorazioni e studi anche precedentemente. Ma di ciò anche l'"Art Nouveau" può offrire talune anticipazioni: per esempio, nei liberi motivi ornamentali, non simmetrici, ad alga, di Katherine Schäffner di Praga, attorno al 1903 (5).

L'arte dell'avvenire

E intanto il vulgo intuona per le piazze
le fanfare dell'ire,
ed urla a noi fra le risate pazze
Arte dell'avvenire!
EMILIO PRAGA

Con lo scritto *Arte dell'avvenire* i fratelli Corradini cercano di avvicinare l'arte alla scienza. La prima stesura (6) è del 1910. "Abbiamo scritto questo opuscolo — dichiarano gli autori — sperando che esso sarà di giovamento a chi, come noi, sia colpito e angosciato dalla terribile confusione che regna oggi nel campo dell'arte... Noi non facciamo mestiere di critica: stiam studiando a far qualche cosa ognuno, rispettivamente per la scultura e la pittura e per la letteratura,

(5) Cfr. ITALO CREMONA: *L'Art Nouveau*, Vallecchi, Firenze 1966, n. 319, 320, 321.

(6) ARNALDO e BRUNO CORRADINI: *Arte dell'avvenire*, Tipografia Mazzini, Ravenna 1910.

e forse (chi sa?) per l'arti nuove. Altri più bravo, accogliendo queste teorie, farà molto più di noi: e n'avremo piacere. Teniamo ad affermare che questa nostra è cosa di scienza".

Nel 1911 il volumetto è ristampato dalla Libreria Beltrami Editrice Internazionale di Bologna. Il testo è molto ritoccato. Qualche apparente divagazione letteraria è riveduta e scorciata (nel finale, ad esempio, sparisce l'altisonante e profetica visione del Mazzini, di cui è però assunta, in copertina, l'affermazione: "Manca qualcuno che rannodi le arti. Manca e verrà"), e alcuni concetti sono meglio precisati e sintetizzati, anche in enunciazioni ferme, quasi *slogans*. Molti periodi sono illuminati e ampliati. Accresciuti esempi e note. I concetti acquistano maggiore chiarezza.

Anche qui, la responsabilità del testo è portata dai fratelli Corradini. Le idee sono di entrambi, nate, evidentemente, da discussioni inesauste. Ma v'è, nella pagina, un discorso costante in prima persona: come se, in fondo, la mano che scrive sia quella di Bruno, fermo restando che le idee appartengono all'uno come all'altro. E per quel che riguarda pittura e scultura non può essere che Arnaldo a far parte delle sue esperienze. È lui che pensa che il quadro non altro sia che un accordo, uno stato d'animo dei colori. La sua è pittura di stato d'animo, occultista, in quanto estrae dal subcosciente, e animica, che vuol dare coi colori lo stato d'animo. Nei suoi quadri è un concetto di distruzione, come in quelli di tutti gli artisti di avanguardia: ma è sua intenzione farne sfavillare lo spirito. Abbiam detto che i futuristi di Milano discussero con viva partecipazione le idee di *Arte dell'avvenire* e la pittura di Ginna. Molti erano in disaccordo, salvo Boccioni, e forse era proprio questo che non garbava ad alcuni: l'animismo del suo astrattismo.

Prampolini, ad esempio, si crucciava perché alla Galleria Sprovieri aveva esposto un "Corradini" che asseriva che i suoi quadri non erano futuristi, o perlomeno non erano concepiti alla maniera dinamica, movimentista, di molti dei pittori futuristi.

In realtà quella pittura astratta, di stati d'animo, poteva non essere da considerare futurista — almeno in quel momento. Poi il futurismo assorbì tutto, rivendicando anche la pittura astratta, il teatro e il cinema astratto. E Ginna, anche se non ha considerato "futuristi" i suoi primi quadri di astrazione, però esposti in mostre futuriste, non potrebbe certo oggi essere considerato fuori del futurismo, nel quale anzi si inserì definitivamente all'epoca del film *Vita futurista*.

Anche il concetto "questa nostra è cosa di scienza", che poi non si

distacca troppo dalle influenze che la scienza alla fine dell'ottocento esercitò sull'arte (si pensi a James, Bergson) par premere particolarmente al Ginna, che tornerà ampiamente sul tema "Scienzarte" in scritti del 1933. Anche Corra ha scritto di "scienza futurista" in *Battaglie* — una raccolta di scritti programmatici e critici — (7) ma con una disposizione del tutto a-scientifica, inversamente di A. Ginna, esprimendo un "franco augurio di distruzione alle scuole, ai laboratori, ai gabinetti scientifici". Perché "quanto più si è ignoranti, tanto più si vede chiara, semplice e sicura la realtà". Perché "l'unico genere di cultura utile è quello che uno spirito originale sa procurarsi da sè qua e là, con uno studio a fiuto, caotico, profondamente sregolato". Tutt'altra posizione sarà quella del Ginna in *Scienzarte*.

Il testo di *Arte dell'avvenire* prende dunque le mosse da Mazzini e discute il « Totalendrama » di Wagner. Si muove da alcune proposizioni fondamentali che qui di seguito si riportano (8):

1. L'uomo toglie dalla natura i mezzi d'espressione delle diverse arti.
2. Gli spettacoli della natura sono sempre, in sé, sinfoniali.
3. È necessario che noi diamo alle cose della natura le nostra passione, perché esse ci si facciano sentire intensamente.
4. L'essenza delle arti è una; vari sono i mezzi d'espressione.
5. L'artista deve riunire nell'opera i due coefficienti necessari alla sensazione intensa: l'artista deve darci delle opere che abbiano forza di per sé; che non abbisognino, per essere comprese, di essere completate da noi.

Enuclea un prospetto che contempla, in ogni campo dell'arte, quattro forme d'opera pure, che ne ammettono tante altre intermedie: 1. Accordo. 2. Motivo. 3. Accordo-immagine. 4. Motivo-immagine (9). E le esamina nel quadro dell'espressione musicale, pittorica, scultoria, architettonica, letteraria, abbozzando una vera e propria sistematica dell'arte di avanguardia, senza tralasciare alcuna espressione artistica, e volgendosi — particolarmente — verso la « melodia indefinita », in musica, verso la « linea continua » in architettura, verso la « libera espansione del colore » in pittura, e « della forma » in scultura; verso il « pensiero continuo » in letteratura. Tutte le vie — quindi — poi seguite dalle avanguardie, dall'astrattismo al surrealismo.

(7) Bruno Corra: *Battaglie*, Facchi, Milano 1920.

(8) *Arte dell'avvenire*, Beltrami, Bologna 1911, p. 16.

(9) Per un chiarimento su questo punto, particolarmente importante, di *Arte dell'avvenire*, si rimanda alla nota di Arnaldo Ginna, in appendice, a pag. 292.

Il « pensiero continuo », per es., è lo « Stream of Consciousness » (o « monologo interiore ») che verrà soprattutto da Joyce.

Parla del dramma Musicale, che è "un sistema di contrasti tra passioni espresso per suoni". È in disaccordo con Wagner e Gluck perché, impacciati dall'incubo della parola, ritengono indispensabile il libretto, ed esalta Berlioz, che crea il dramma senza parole additando il vero procedimento dell'arte. Ha coscienza, alla maniera simbolista e rovaniana, delle "corrispondenze" tra le varie arti. Guarda al Dramma Cromatico — precorrendo il "Teatro del Colore" di Achille Ricciardi — come traduzione in colori di un sistema di passioni, concretati in un sistema di immagini, in un'azione. Ha la visione esatta della nuova pittura:

I colori sul quadro non devono avere un significato figurativo, ma sì un significato espressivo. Il pittore deve ragionare così: io ho questa idea, quali colori debbo por sulla tela, e in quali reciproci rapporti li devo disporre, perché essa appaia chiara e netta? Io metto qui, sul quadro, questa massa di *colore*, perché essa esprime perfettamente questo lato del mio pensiero; e pongo un rosso vino a digradare in un viola chiaro perché questi due colori e il digradare dell'un d'essi nell'altro corrispondono a queste tali altre parti del mio pensiero; e queste due masse di colori avversi indichino questo contrasto che mi sta in mente... ecc. Supponiamo: io, pittore, poggiando sulla storia, mi elevo e concepisco un Garibaldi; all'atto del dipingere io non inonderò la tela di rosso, perché so che Garibaldi portava la camicia rossa, ma porrò giù colori tali, che esprimano esattamente il carattere del *mio* Garibaldi; magari, invece che rossi, saranno toni violetti, oppure aurei, oppure argentei... ecc. Ricordarsi sempre che pittura è: arte dei *colori*. Ancora un esempio: io voglio fissar sulla tela un « volto di una donna innamorata » che ho concepito; seguendo il solito sistema, io dovrei cercare di riprodurre quanto più esattamente è possibile il color della carne nel volto che devo figurare; macché, neanche per sogno, niente color della carne; io che ho in mente l'anima che ci dev'essere sotto quel volto, traduco quell'anima in colori, maneggio i colori sino a che abbia ottenuto che essi figurino il volto e siano tra essi in armonia, ed ecco fatto: forse ci verrà, su quella faccia di donna, dell'azzurro, dell'oro... ecc.

E un suo autoritratto animico (1941) propone una salda forma color marrone, che parte, dal limite sinistro del disegno, ferma e corposa, e da cui si sprigionano forze aeree, armoniose, poetiche: azzurre e gialle, con venature verdi.

L'espressione "figurino il volto" potrebbe far pensare che Ginna, e qui bisogna riferirsi soprattutto a lui, pensi alla "raffigurazione fisica del volto", ma non è così. Egli parla del "volto" in termini animici. La distruzione della figura, per arrivare ad una musica di colore, permane. Mi mostra lui stesso un quadro del 1924, "Sole biondo".

È il ritratto — per così dire — di una donna con una forte personalità, con tanti interessi: un sole biondo da cui partono forze infinite. In un altro "ritratto psichico" è un connubio di materialità e di spiritualità, una forma che è così da lui spiegata:

Le due fascie verdi ai lati possono significare ottimismo ed energia. A sinistra ed a destra note volanti di colore marrone e rosso carminio. Significato: *contemporanea* tendenza a forza materiale e poetica. In mezzo una pianta rudimentale poiché il connubio delle tendenze spirituali e materiali è rudimentale e primitivo. Si nota anche che, nelle estrinsecazioni spirituali, vi restano scorie materiali e nelle estrinsecazioni materiali vi sono sempre residui spirituali. Il rosa chiarissimo e verde di fondo sono sentimenti morbidi casalinghi del focolare domestico.

Le idee prospettate in *Arte dell'avvenire* sono sempre coerenti con i dipinti del Ginna, da "Nevrastenia" e "Passeggiata romantica" in poi. I colori sono rosso vino e viola chiaro, aureo e argenteo, marrone e verde. Sono i suoi colori. Ecco perché non v'è dubbio che qui la mano di Bruno Corra — se è sua — attinge alla visione pittorica di Arnaldo Ginna.

Nei paragrafi consacrati all'architettura, dove una Cattedrale, guardata contro luce, gli appare in un accordo di linee ferme, teorizza sull'arte delle linee, e giunge al Dramma di Linee come "sistema di passioni tradotte in linee le quali siano state portate alla creazione di un sistema di immagini". È qui che l'avvicinamento dei Corradini al cinema si fa più sensibile: da qui — come si osserverà dai testi che riportiamo in antologia — partono le idee del *Manifesto futurista* (punto numero 4) e poi delle traduzioni pratiche che ne farà Eggeling in *Sinfonia orizzontale*, *Sinfonia verticale*, ecc.

Anche se va tenuto conto che, con l'avvento dell'"Art Nouveau", il valore primario e dinamico della *linea* va acquistando un nuovo significato. Henri Clemens Van de Velde ha scritto nel 1902: "Una linea è una forza che, come tutte le forme elementari, è operante. Più linee messe a contatto, ma contrastanti fra di loro, provocano lo stesso effetto di più forze elementari operanti l'una contro l'altra" (10).

---

(10) Cit. in ACHILLE PERILLI: *Manifesti 1900-1920*, Galleria Gregoriana, Roma 1966.

Alle fonti dell'astratto

Nel saggio *Acquerelli di Kandinsky* inserito nella edizione *Contrappunti - Acquerelli e disegni* di Wassili Kandinsky (11) Jean Cassou rifà la storia della nascita, nell'arte moderna, dell'astratto, constatando come i valori della spiritualità pura e della intuizione sono rimessi in luce dal pensiero filosofico negli anni che seguono l'inizio del secolo.

W. Worringer ha pubblicato nel 1907 *Abstraktion und Einfühlung* e Bergson *L'Evolution créatrice.* È una rivendicazione della spiritualità e i pittori non sono da meno nel riaffermarla, sia nei loro quadri, sia nelle loro dichiarazioni di fede estetica o filosofica.

Cassou constata come l'artista acquista una conoscenza del mondo visibile che non è più ottica ma musicale. Mette in luce la intenzione di Paul Klee, fin dal 1908, di rivolgersi alla "improvvisazione psichica". L'artista, a questa epoca, andava sviluppando un gusto per la linea mossa sensibile ad ogni movimento psichico, considerandola elemento figurativo autonomo: "un'opera d'arte — sosteneva — sorpassa il naturalismo quando la linea vi compare come elemento figurativo autonomo". Il suo astrattismo nasce da una esigenza musicale — presente in tutti gli artisti di questa epoca che vedono nella musica la lontana origine dell'arte — ed è peraltro fatto di memorie: "L'ultimo mio acquerello (1917, a Monaco) è insieme astrazione totale e la vera piana del Lech".

Un altro artista che intuisce l'astratto come proiezione dell'anima, ma che lo specula senza realizzarlo, volgendosi piuttosto al fantastico, è Alfred Kubin. V'è in lui il vaticinio, dice Cassou, di un nuovo stile frammentario, più scritto che dialogato — si legga a questo proposito il romanzo *L'altra parte* — capace di "trascrivere come uno strumento metereologico sensibilissimo le minime oscillazioni del suo clima vitale", in uno « strano modo di espressione che chiama *psychographik* », dove è il bisogno di passare direttamente, senza la mediazione di una forma mutuata dal mondo sensibile o tradizionalmente imparata, dall'anima all'opera.

Ma è Kandinsky che pare a Cassou l'inventore della astrazione in pittura. Kandinsky — di derivazione simbolista — è attratto dalla teosofia di Rudolf Steiner, « uomo affascinante di cui segue le confe-

(11) Jean Cassou: *Acquerelli di Kandinsky*, in *Contrappunti - Acquerelli e disegni* di Wassili Kandinsky, Il Saggiatore, Milano 1961.

renze », e segue le dottrine di Annie Besant, Elena Petrovna Blavatsky, Edouard Schuré (*I grandi iniziati*). Le sue « Improvvisazioni » e « Composizioni » sono emanazioni intime, intenzioni e metodi segreti, eminentemente personali, di libera creazione. E Cassou conclude: sono, tutte queste, « esperienze spirituali provate da diversi artisti in punti diversi del globo e circa negli stessi tempi ».

Mancano però alcuni nomi: Mondrian, il cui astrattismo è di origine geometrico-razionale (ma non si dimentichi che anche lui leggeva con grande interesse le opere spiritualistiche, come *I grandi iniziati* di Edouard Schuré, ed anche lui aveva interessi musicali (12) come Klee e Kandinsky); Ciurlionis, il musicista-pittore lituano, amico di Kandinsky, che traduce sensazioni di natura musicale, come in « Sonata alle stelle » (1908); infine Ginna, il cui astrattismo, di origine occultista, fruga nel subcosciente.

Non faremo appello, invece, a Kupka, i cui primi quadri astratti sono del 1911-12 (13); a Balla — che poi si firmerà "pittore astrattista" e i cui primi disegni e quadri astratti sono del 1912 (14); a Boccioni, Larionov, Malevic, le cui pitture astratte sono posteriori a tali date.

Nelle *Avanguardie artistiche del Novecento* di Mario De Micheli si legge: "L'astrattismo è nato attorno al 1910, quasi contemporaneamente in diverse parti d'Europa. Il problema delle date è abbastanza difficile, ma non è un problema fondamentale. Chi è stato il primo artista a fare una scultura o un quadro astratto? Esistono dei disegni astratti di Picabia che risalgono al 1907, ma il russo Ciurlonis ha forse preceduto Picabia e il tedesco Hoelzel ha probabilmente anticipato Ciurlonis. Comunque è solo fra il 1910 e il 1914 che l'astrattismo acquista una fisionomia specifica ed entra nella storia dell'arte contemporanea come movimento" (15). Ma non è detto donde De Micheli tragga queste ultime notizie. Rimane sicura, come esperienza innovatrice, isolata (seguita poi da Balla), ma teorizzata e program-

---

(12) Sui rapporti fra pittura e musica in Mondrian cfr. C.L. RAGGHIANTI: *Mondrian e l'arte del XX secolo*, Comunità, Milano 1962, pp. 278-283.

(13) Cfr. a pag. 212 di *Cubism and Abstract Art*, The Museum of Modern Art, New York 1936.

(14) Cfr. la serie di "Compenetrazioni iridescenti" nel secondo volume di *Archivi del futurismo* di MARIA DRUDI GAMBILLO e TERESA FIORI (due volumi), De Luca, Roma 1958-59 (n. da 42 a 50 e da 50 (b) a 50 (e)).

(15) MARIO DE MICHELI: *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Schwartz, Milano 1959, p. 243.

mata, quella di Ginna e dei suoi "stati d'animo": con i quadri meditati nel 1907, dipinti nel 1908, esposti nel 1912 e nel 1914, fra i quali il già citato "Nevrastenia" resta come la prima forma completa, sviluppata in un quadro ad olio, in direzione astratta (16).

Chi suggerì a Ginna questa pittura? Forse la lettura dell'opera di un altro teosofo, C.W. Leadbeader collaboratore della Blavatsky? Nel 1905 questi aveva pubblicato uno studio su *Forma e pensiero*, nel quale si rappresentavano visioni, corrispondenti a sentimenti, ma non a scopo creativo-artistico. Secondo il Leadbeader era per effetto del pensiero e dei suoni (ad es. i suoni dell'organo) che si provocavano nell'etere colori e forme. L'odio, poniamo, veniva da lui tradotto in fiamme nerastre. Una volta lo studioso era andato in Sicilia ed aveva assistito in una chiesa di campagna ad un rito religioso. L'elevazione fu da lui vista in lingue di colore rosso attorno all'altare. Queste traduzioni grafiche di visioni, espresse in acquerelli, vennero incorporate nella pubblicazione e colpirono Ginna, anche se era convinto che il Leadbeader aveva inteso tradurre graficamente un sentimento, senza pensare di fare opera d'arte.

Ginna come Kandinsky

Le letture di Ginna sono assai vicine a quelle di Kandinsky.

Ci rifornivamo di libri spiritualisti e occultisti, mio fratello ed io, presso gli editori Dourville e Chacormac. Leggevamo l'occultista Elifas Levi, Papus, teosofi come la Blavatsky e Steiner, la Besant, segretaria della Società Teosofica, Leadbeader, Edouard Schuré. Seguivamo le conferenze della Società Teosofica, a Bologna e Firenze. Quando Steiner fondò la Società Antroposofica restrinsi la mia attenzione a Steiner. C'erano anche le discussioni con Evola. Ma a lui interessava specialmente il « superuomo » nietzschiano; l'occulto veniva appreso

(16) I quadri "Nevrastenia" e "Passeggiata romantica" furono esposti nel 1912 a Firenze — per interessamento del Direttore Generale alle Belle Arti Corrado Ricci — alla "Esposizione di bozzetti di pittura e scultura. Dicembre 1912-gennaio 1913", come si legge nel "Catalogo" della Società di Belle Arti in Firenze, Via della Colonna n. 37. Fra gli espositori: Arnaldo Ginanni Corradini, Massimiliano Corcos, Alessandro von Suchow, Alfonso Hollaender, Eugenio Chiostri, Antonio Salvetti, Plinio Nomellini, Cesare Ciani, Paolo W. Henle, C.A. Schlatter, Carlo Passigli, Francesco Gioli, Guglielmo Ciardi, Italo Vagnetti, Guido Spadolini, ecc. Data l'epoca e il genere dei quadri esposti le due opere di Ginna furono presentate come « Decorazioni per salotto ». Vedi pag. 44 del Catalogo ai numeri 488-489.

per magia. Con Steiner l'occultismo si elevava in senso spirituale: lasciarsi andare verso le forze occulte dell'Universo.

Non meraviglia che Klee, Kubin, Kandinsky, come il nostro Ginna, pensino *contemporaneamente* a una pittura del subcosciente (psicografica, spiritualista, animista, occultista). Se tutti, come abbiamo già accennato, si nutrono delle stesse letture, non possono non ricavarne idee analoghe. Se Schuré pubblica tra il 1900 e il 1905 il suo "Teatro dell'anima", come non si può, *per analogia*, non pensare alla pittura dell'anima? (Ma Ginna farà, poi, anche, del teatro dell'anima, con i suoi "stati d'animo sceneggiati").

I primi trattati che affrontano il problema dell'astratto in pittura appartengono ai fratelli Corradini — *Arte dell'avvenire*, di cui abbiamo già parlato — ed a Kandinsky, il quale dice in *Della spiritualità nell'arte, particolarmente nella pittura*, nella prefazione alla seconda edizione, che è dell'aprile 1912: « Questo libriccino venne scritto nell'anno 1910. Prima che ne comparisse la prima edizione (gennaio 1912) vi hò inserito altre esperienze che avevo fatto nel frattempo » (17).

Il volumetto dei Corradini, quindi, (due edizioni, nel 1910 e nel 1911) non è certamente successivo: se mai parallelo o precedente.

Kandinsky ha presenti — come Ginna — la teosofia e Rudolf Steiner, E.P. Blavatsky e Kubin. Al paragrafo « Azione del colore » dice che uno dei principali risultati della contemplazione del colore è « l'azione *psichica* della medesima »; e che « al fondo del massimo problema della pittura si troverà *l'interiorità* » (18).

Ora, a pag. 21 dell'*Arte dell'avvenire* (19) si legge: « Dramma cromatico: traduzione in colore di un sistema di passioni, concretati in un sistema di immagini, in un'azione ». Questo *sistema di passioni* parrebbe l'equivalente dell'*interiorità*, dello *psichico* di Kandinsky, ma con una differenza: che i Corradini sono assai più precisi nel teorizzare la pittura astratta. Sempre a pag. 21 dicono del *dram-*

(17) Cfr. la prima ed. italiana a cura di G.A. Colonna di Cesarò, Edizioni di "Religio", Roma, 1940. Il titolo originale è: *Uber das Geistige in der Kunst, inbesondere in der Malerei*, München, Verlag Piper, 1910, seconda ed. 1912. Traduzioni: in inglese, con il titolo *The Art of Spiritual Armony*, Boston, Houghton Mifflin, 1914; London, Constable, 1915.

(18) Cfr. a pp. 55 e 73 della citata edizione "Religio".

(19) Edizione Beltrami, 1911.

ma cromatico: « Forma d'arte che, tutti lo sanno, non esiste... Io credo fermamente che la vedremo sorgere tra non molto... ».

Nel manifesto *La Pittura Futurista. Manifesto tecnico* dell'11 aprile 1910, firmato da Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini (20) è invece detto: « Il gesto per noi non sarà più un *momento* fermato del dinamismo universale: sarà, decisamente, la *sensazione dinamica* eternata come tale ». La differenza è sostanziale: i futuristi ammettono l'esistenza del mondo esterno, oggettivo: ma lo vedono nel suo stato dinamico (« il moto e la luce distruggono la materialità dei corpi ») e affermano che « il dinamismo universale deve essere reso come sensazione dinamica ». E tanto credono al mondo esterno, che, affermano, "nell'interpretazione della natura occorrono sincerità e verginità". Cioè i futuristi del *Manifesto* vogliono interpretare la natura e darne una loro versione.

Per i Corradini invece pittore è « chi incarna passioni nei colori », dato che la pittura è « arte dei colori ». Essi distinguono (21) quattro forme d'opera, la quarta delle quali è il *Motivo-immagine*, cioè « Dramma cromatico (del quale m'auguro prossima la nascita) ». È evidente che qui i Corradini precorrono l'astrattismo spiritualista, teosofico, psichico, cioè una pittura pura che traduce in forme non oggettive, non figurative, il mondo interiore, i movimenti psichici; tanto è vero che Ginna intitola il suo quadro del 1908 « Nevrastenia ». Nei futuristi ortodossi abbiamo invece il dinamismo plastico, la simultaneità, le compenetrazioni, cioè il mondo esterno accettato come tale ed espresso in modo nuovo. È solo più tardi che arriveranno alla *pittura degli stati d'animo*. Si vuole dire — dunque — che i Corradini sono paralleli a Kandinsky, e che precorrono sia l'astrattismo puro, che certe ricerche astratte dei futuristi.

Dice Cassou dell'acquerello del 1910 di Kandinsky, considerato quale opera astratta: « niente di concertato, di configurato, di nominabile, di situabile, di afferrabile, né dalla mano né dall'intelletto. Segni sottili si mischiano a macchie di colore, come filamenti e noticule sospesi in una sostanza pallida, sotto il microscopio; tutto ciò è slegato, sciolto, senza peso, volatile, e non esiste per altra grazia che non sia un vago e innocente disordine ». La stessa descrizione si potrebbe fare del primo quadro astratto di Ginna, « Nevrastenia ».

Nel trattato *Della spiritualità nell'arte* Kandinsky medita sui

(20) Cfr. *Archivi del Futurismo*, op. cit., vol. I, pp. 65-67.
(21) *Arte dell'avvenire*, ed. cit., pp. 18-19.

rapporti intercorrenti fra forma e colore, pittura e musica, studia la definizione del valore espressivo delle forme e dei colori, e le loro varie combinazioni. Ogni colore — egli dice — ha una propria qualità e determina una particolare impressione: il giallo è caldo, convulso e irritante; il blu tranquillo, severo e freddo; il rosso ardente, passionale, virile; il verde statico, neutro, passivo. E mentre il bianco evoca il silenzio pieno di potenzialità nascosta, il nero è un silenzio senza avvenire. Analoga è la interpretazione che l'artista dà delle forme: il giallo è applicato all'angolo acuto e al triangolo, il rosso è messo in relazione con l'angolo retto e il quadrato, il blu con l'angolo ottuso e il cerchio. Gli elementi ottici trapassano dunque nell'ambito delle sensazioni e delle reazioni e vengono assunti come mezzi elementari di espressione.

Così Kandinsky pensa che ogni forma e colore hanno un proprio contenuto e una propria "necessità interiore". La linea è un elemento di tensione dinamica. La orizzontale ha una potenzialità di movimento "fredda". La verticale acquista una potenzialità "calda". Questa forza espressiva della "linea" è apparsa tale, contemporaneamente, a Klee, a Kandinsky, a Ginna.

Il caso Ciurlionis

Il caso Ciurlionis fa storia a sé. Ne parliamo a parte perché è il meno conosciuto. Ciurlionis, come Schönberg, è compositore e pittore. La sua carriera è brevissima. Nasce nel 1875 e muore nel 1911. Dieci sono gli anni più fertili della attività artistica di Mikaloius Constantinas Ciurlionis, nei quali compone trecento brani musicali — principalmente per pianoforte — e crea altrettante pitture.

Dopo aver studiato a Varsavia, è attivo a Vilna dove vuole che si costituisca un Palazzo Nazionale, una Casa della Cultura, dove siano esposizioni d'arte, concerti, rappresentazioni teatrali, museo, biblioteca, sala di lettura, ritrovi per artisti. Studia il folklore lituano e trae ispirazione per le sue musiche da canti e danze, racconti e leggende del paese.

Le canzoni popolari lituane — dice — sono di un ritmo piatto, monotono, che è anche il loro maggior merito. « Questa monotonia è il segno di una nobile gravità ». Sente la responsabilità di creare una musica nazionale. Fonda la musica sinfonica lituana creando nel 1900

il poema « Nella foresta ». Un altro suo poema sinfonico è « Il mare » (1907), opera monumentale per grande orchestra ed organo. « La sua profondità psicologica », scrive il compatriota e collega Eduardas Balsis in « Œuvres et opinions », da cui abbiamo desunto le notizie relative all'artista, « si lega ad un acuto senso del dramma. Non è un grazioso paesaggio poetico, ma una identificazione audace dell'elemento del mare con la vita umana, una penetrazione profonda del senso filosofico dell'essere ».

Come pittore — aggiunge A. Kancedikas nello stesso fascicolo di « Œuvres et opinions » (22) — utilizza procedimenti finora sconosciuti in pittura, e derivati dalle sue concezioni di musicista, che generano una "pittura musicale", dove compositore e pittore si confondono. Pratica una pittura per cicli. Sono « Sonate » che comprendono di solito tre o quattro tele, e certi cicli arrivano anche a sette quadri e più.

È difficile — per noi — giudicare la sua opera da poche riproduzioni. Proprio per questa concezione ciclica dovremmo vedere più quadri insieme, e capire fin dove arriva l'astratto. Nella « Sonata del mare » riprodotta in « Œuvres et opinions » si ha l'impressione di ondate cosmiche dove però, come oggetti minimi, alcune navicelle sono sconvolte e sopraffatte.

Nella « Sonata delle stelle. Andante » (1908) riprodotta in *Pionieri dell'arte in Russia* (1863-1922) di Camilla Gray (23) — che è dunque una sezione dell'opera immaginata ciclicamente — è una visione cosmica dove, come campanellini, si inseriscono, tra gli spazi, alcune stelle.

Ciurlionis, che lavorò dal 1906 al 1911 a Pietroburgo, fu spiritualmente assai vicino a Kandinsky. Gli artisti russi gli resero omaggio, dopo la sua morte, in una mostra di « Mondo dell'arte » (1912) e in un numero della rivista « Apollo » (1914, n. 3).

La parte più interessante e originale della sua opera, riprendo ancora da A. Kancedikas, è costituita da sette sonate dipinte, di cui due incompiute, fra le quali la più lirica è « La sonata del mare » (1908).

---

(22) « Oeuvres et opinions », revue mensuelle éditée par l'Union des Ecrivains de l'URSS, Mosca 1960, n. 7, pp. 183-186 con una riproduzione a colori del quadro « La sonata del mare ».

(23) Camilla Gray: *Pionieri dell'arte in Russia 1863-1922*, Il Saggiatore, Milano 1964.

Sono quadri che fanno apparire con chiarezza il legame tra la sua pittura e la musica. « La ricchezza dei ritmi successivi, che creano in qualche modo la cadenza del quadro, ha una parte decisiva nella struttura generale ed apparenta le tele separate ai movimenti di un'opera musicale. I colori ricordano anch'essi la musica. La tavolozza è dolce e calma, senza contrasti violenti ».

Se è qui un tentativo di mostrare lo sviluppo del soggetto in più dipinti, come per la continuità di una composizione musicale — questa è l'idea di A. Kancedikas — il raffronto mi pare altrettanto valido per il cinema, tanto più che queste serie di composizioni sono tipiche anche della pittura astratta, con le stesse intenzioni di cinepittura di Arnaldo Ginna e Léopold Survage, e delle « Sinfonie » di Eggeling, delle « Variazioni » di Veronesi, anch'esso attratto dalla cinematografia astratta.

Ma qui va notato che le « Variazioni » seguirono un cammino inverso. Create nel 1936 — sono quattordici tavole — suggerirono a Riccardo Malipiero una composizione nel 1938.

Musica cromatica e cinepittura

Nello studio del mosaico bizantino, Arnaldo Ginna ha l'idea della "musica cromatica", o degli "accordi cromatici", che corrispondono in lui alla "pittura astratta". Leggo in un suo taccuino:

> I bizantini volevano e sentivano di fare veramente della pittura musicale, essi però non erano ancora penetrati profondamente nella coscienza del mondo spirituale, non avevano fatto nascere in loro la coscienza attraverso l'immersione totale nella materia. Lavoravano d'istinto. Soltanto con la conoscenza del divisionismo e con l'approfondire il materiale di linea-colore e forma, si potrà giungere all'ideale dei bizantini: ideale per noi non ben definito perché non cosciente.

Sulla pittura musicale, che presto diverrà anche cinepittura, leggiamo nel saggio « Musica cromatica », che Bruno Corra pubblicò nel volume *Il pastore, il gregge e la zampogna* (1912), un quaderno che raccoglieva vari scritti suoi e di Settimelli e cui il titolo era dato da un saggio sull'opera del Thovez, qui recensita e discussa. « Musica cromatica » consta di venticinque pagine (cioè da pag. 156 a 182). Particolarmente importante mi sembra quanto è detto da pag. 170 in

avanti, dove si parla esplicitamente di cinematografo, col quale ottenere la « vera sinfonia cromatica ».

Anche qui si allude ai « motivi di accordo », di cui parla *Arte dell'avvenire*: un accordo cromatico, nel tempo e nello spazio. Una sinfonia di colori che Ginna e Corra traducono sulla pellicola. È la prima pittura su pellicola, del genere di quella che farà poi Norman McLaren. Ho parlato altrove (24) degli esperimenti di Léopold Survage di film astratti (1912): sono cartoni da riprendere col cinematografo, esperimento non condotto a termine nonostante l'incoraggiamento di Apollinaire e di Blaise Cendrars. I Corradini fanno invece sulla pellicola i loro esperimenti di musica cromatica, in veri e propri disegni animati. E viene presa per spunto anche la musica: motivi di Chopin e di Mendelssohn.

Ma non voglio ripetere quanto mi pare indispensabile d'essere appreso dalla lettura diretta. Basti dire che questi esperimenti, che alludono ad attività svolta prima del 1910, e che mirano, quindi, al puro dramma cromatico, dramma di colori e non d'altro, ebbero per frutto "quattro rotoletti di pellicola" dei quali uno soltanto supera i duecento metri di lunghezza. « Essi », scrive il Corra, « sono qui, dentro il mio cassetto, chiusi nelle loro scatole, *etichettati*, pronti per il museo futuro... ». Contengono: lo svolgimento cromatico di un *Accordo di colore* tolto da un quadro di Segantini (m. 180); uno *Studio di effetti tra quattro colori* a due a due complementari, rosso, verde, azzurro e giallo; una traduzione del *Canto di primavera* di Mendelssohn intrecciato con un tema preso da un valzer di Chopin; e la traduzione in colori di una poesia: *Les Fleurs* di Stéphane Mallarmé.

Corra parla anche di un progetto di film (« Gli abbozzi sono presso di me ») che preceda le rappresentazioni pubbliche — e qui si doveva inserire la collaborazione di Balilla Pratella — e serva a far capire al pubblico (« in una proiezione di quindici minuti circa ») la legittimità della « musica cromatica ». Infine Corra riferisce di altri due film di duecento metri: *L'Arcobaleno* e *La danza* (25). E preannuncia una musica dei colori a teatro: ché il teatro, come vedremo, studiando il "Teatro sintetico futurista", interesserà presto entrambi:

---

(24) Cfr. *Carte segrete*, Roma (fascicolo in corso di stampa).

(25) Il soggetto *La danza* è affine al quadro « Musica della danza » esposto nel 1914 alla Galleria Sprovieri di Roma. Di quest'ultimo possiedo io stesso il bozzetto, donatomi da Ginna.

Bruno Corra e Arnaldo Ginna, anche se quest'ultimo cercherà di portarvi soltanto i suoi stati d'animo, qui "sceneggiati".

« Fin dal 1907 », mi dice Ginna, in uno dei frequenti colloqui con lui avuti per preparare il presente studio, « avevo capito le possibilità cinepittoriche del cinema, ma nel 1908-1909 non esisteva una macchina per fare riprese a tempo, un fotogramma per volta ».

« Pensai », aggiunge, « di dipingere direttamente sulla pellicola. Feci venire pellicola vergine senza nitrato d'argento, sola celluloide e buchi, e dipingevo direttamente sulla pellicola. L'ottico Magini mi faceva venire la pellicola da fuori. Ma le case erano restìe. "Di che se ne fa?", si chiedevano... ».

Era la "cinepittura" che nasceva: quella che farà più tardi anche Norman McLaren.

Pittura dell'avvenire

Come dice Bruno Corra nella prefazione a *Pittura dell'avvenire*, altro testo teorico che è firmato dal solo Ginna, l'autore non parte, nella sua pittura, da ricerche di altri. Vi è arrivato « con uno slancio di intuizioni vive sgorgate spontaneamente dalla sua sensibilità moderna ». Mira alla « creazione di forme nuove ». Non ispirandosi al concetto (espressionista o futurista) « della deformazione degli oggetti », ma insistendo in una idea, ben più spregiudicata, moderna, e libera da tradizioni, di « ricostruzione fantastica della realtà disciolta nelle sue molecole plastiche, cromatiche e lineari ».

Pittura dell'avvenire riprende i temi di *Arte dell'avvenire*, ma limitandosi alla sola pittura. Questa pittura esclude la realtà come ci si presenta. Essa, per Ginna, appartiene ormai alla fotografia e al cinema. A Ginna interessano i soli elementi di sensibilità della pittura: *colore*, *forma* e *linea*. La conseguenza di questi tre elementi è « qualcosa di essenzialmente pittorico ». Si noti, Ginna parla di pittura pittorica; poi sarà Bragaglia a parlare di teatro teatrale; e i teorici italiani di cinema cinematografico: quanto dire ritorno all'essenziale pittorico, teatrale, cinematografico.

Così, volendo esprimere sofferenza, Ginna non dipinge una donna smunta, curva, malvestita, spettinata dal vento, con un carico di rami secchi sulle spalle o con bambini patiti e inerti ai fianchi: « io dico che un quadro, per esempio, esprime sofferenza solo perché contiene delle *linee colori forme* proprie della sofferenza ». Mi sembrano

particolarmente efficaci, a questo punto, gli esempi di « Fame » e « Malignità », in bianco e nero.

La linea ha una sua potenza sensibile. La constatazione è fatta dal Ginna nella realtà esteriore, ma con ciò si vengono a scoprire princípi-legge di una realtà universale mediante forze interiori animiche.

La potenza di linea, colore e forma è nella loro natura occulta. Cioè linea colore e forma hanno una potenza in loro stessi, al di fuori di qualsiasi esperienza acquisita.

Uno sforzo meccanico, per Ginna, si può descrivere *linearmente.* Un mondo più grande, e nuovo, con nuove forme, sempre cangianti, sempre rinnovantisi, esiste per l'artista nuovo: *un mondo più grande dietro a quello che vediamo comunemente tutti i giorni.*

Le leggi meccaniche diventano fondamento di tutta la vita. Ecco perché a Ginna riesce facile parlare di una "Scienzarte", che espone per primo. Anche lo stato d'animo umano e la forza psichica s'informano alle leggi meccaniche. *L'arte antidiviene la scienza.* Gli stati d'animo possono essere rappresentati con forme nuove. Nelle forme astratte costruite secondo le pressioni ed i sobbalzamenti dello stato d'animo possono esprimersi elementi di sensibilità meglio che con figure create espressamente. Ginna è *occultista*: prende in sé stesso gli stati d'animo, e li dà in forme astratte senza ricorrere alle forme del mondo esteriore. Crede che l'artista e l'inventore devono sviluppare enormemente il *subcosciente.* La definizione dello stato in cui deve porsi l'artista, che non è medianico e sonnambolico « perché io non cado in "trance" », è di *subcoscienza cosciente.*

Gli antichi — dice Ginna — avevano sviluppato il senso di penetrazione sul piano spirituale. Lo facevano in uno stato incosciente, come medium che cadono in "trance". L'evoluzione porta ad acquistare coscienza di questo stato, e noi dobbiamo cercare di seguire ed aiutare l'evoluzione in questo senso, senza perdere la forza di penetrazione, anche secondo gli ammaestramenti di Rudolf Steiner. Il quale affermava che la nostra epoca deve essere cosciente nell'incoscienza. Non ci possono essere più medium incoscienti. Dobbiamo essere medium coscienti. Ecco perché, nei miei quadri, la coscienza si mescola all'incoscienza, e in « Strano e documentato racconto di Arnaldaz » la realtà si mescola al sogno.

Ginna e Pratella

Ginna ha proceduto verso l'*astratto* di suo pensamento, ma confortato anche dalle idee di Francesco Balilla Pratella, che, come ac-

cennavamo precedentemente, prima della guerra mondiale vide assai di frequente. È infatti nella visione di Pratella la « Distruzione della quadratura », cioè delle simmetrie, anzitutto nell'arte musicale, per sostituirla con una « intuizione libera di relazioni ritmiche istintive e simpatiche » (18 luglio 1912). Lo scritto è riportato, con altri che citeremo, in *L'evoluzione della musica dal 1910 al 1917* (26). A questa "distruzione" delle convenzioni, in musica, corrisponde il "verso libero" in poesia, che è anche « il solo accettabile nel melodramma, e l'abbandono della realtà materiale e fotografica in pittura e scultura » (1914). « Affermo che tutte le arti — indifferentemente — possono esprimersi con pari potenza, sia realisticamente che astrattamente ». E aggiunge:

Se la pittura e la scultura non suscitano oggi, nella massa umana, gli stessi fenomeni di ebbrezza travolgente suscitativi dalla musica, non si dovrà per questo cercarne la causa nella inferiorità di potenza espressiva delle arti plastiche; ma bisognerà piuttosto cercarla nei criteri borghesi e scettici delle masse e degli artisti, per cui pittura e scultura si sono ridotte esclusivamente a fotografare più o meno male il così detto *Vero* — che in realtà è poi il *falso* autentico e volgare.

E qui c'è un'allusione anche ai suoi compagni di lotta, ravennati innanzi tutto:

I migliori sforzi dei miei geniali amici pittori e scultori futuristi tendono oggi e precisamente a togliere pittura e scultura dalla volgare abbiezione di serve del realismo, e ad innalzarle verso quei limiti *possibili* dell'astrazione, dove un puro ritmo plastico fa *vivere* autonomamente uno stato d'animo pittorico o tattile.

Insomma "stato d'animo musicale", "dinamismo astratto pittorico e plastico", "parole in libertà", si equivalgono. « Le arti si liberano finalmente di ogni valore oggettivo e imitativo ».

Chi sono i rappresentanti, in musica, di questo affrancamento? Egli cita, per l'Italia, Enrico Loschi da Carpi — morto giovanissimo — autore del melodramma « Nozze » (1895) e di altra opera inedita; per la Spagna, Albeniz; per la Francia, Ernesto Fannelli (però italiano) ed Erik Satie, e i post-debussiani Maurice Ravel, Paul Dukas, Roger Ducasse, Florent Schmitt; per la Germania, Gustav Mahler e Arnold Schönberg (però austriaci); per la Russia, A. Skriabin ed Igor Strawinski (4 maggio 1914).

---

(26) FRANCESCO BALILLA PRATELLA: *L'evoluzione della musica dal 1910 al 1917*, Istituto Editoriale Italiano, Milano 1917.

Pratella è compagno ai Corradini anche in sfrenate serate futuriste nei teatri di Romagna. Ginna ricorda esecuzioni musicali con un piano semovente, leggero e piccolino, che correva, con gli attori dietro, primo fra tutti il grosso, ingombrante Pratella, con le mani sui tasti.

Nota su Pratella

« Perché un uomo di grande valore come Pratella è oggi così poco ricordato? » si domanda Ginna. Per il ruolo avuto nel futurismo romagnolo, per l'amicizia che lo legò ai Ginanni Corradini ed a Marinetti, una nota sulle attività futuriste di Pratella mi sembra qui indispensabile, grazie all'aiuto di Ginna e della figlia del Maestro, Ala Pratella, anche se usciremo — ed avverrà più di una volta — dai previsti limiti della nostra indagine.

« Ricordo molto bene tanto Lei che suo fratello Bruno in casa nostra e conosco l'amicizia che La legava al mio babbo », scrive Ala a Ginna in una lettera del 22 aprile 1966.

Babbo si mise in contatto con Marinetti attraverso il poeta lughese Luigi Donati — stretto in amicizia anche con Lucini — e l'incontrò la prima volta ad Imola nel 1910, il 10 agosto, in occasione dell'esecuzione della « Visione tragica », l'intermezzo della « Sina d'Vargöun », al Teatro Comunale di Imola. Il 19 novembre 1911 tale brano fu eseguito alla Società Artisti di Napoli sotto la direzione di Nino Floro Caravaglios. Fu la prima esecuzione in Italia di musica distinta con la parola *futurista.*

Nel 1912 fu pubblicata dall'Editore Bongiovanni di Bologna, con copertina di U. Boccioni, una sintesi per piano dell'« Op. 30 — Musica futurista per orchestra » (« Inno alla vita », versione definitiva nel 1933), unitamente a: « Il Manifesto dei musicisti futuristi », « Il Manifesto tecnico della Musica futurista », « La distruzione della quadratura », per incarico di « Poesia », Milano, Movimento Futurista. Di essa non sono state mai fatte riproduzioni su dischi; noi ne abbiamo le copie, ma credo che difficilmente altre se ne trovino in commercio. Il 21 febbraio 1913 « Musica futurista per orchestra » venne eseguita al Costanzi di Roma diretta dal babbo e ripetuta il 9 marzo dello stesso anno. Il 4 febbraio 1915 al Corso di Bologna ci fu la prima rappresentazione del Teatro Sintetico Futurista (Compagnia Berti-Masi) e fra le sintesi una del babbo, « Notturno » (27). Dal 4 al 26 settembre 1920 rappresentazioni

(27) È in: F.T. MARINETTI, E. SETTIMELLI, B. CORRA: *Teatro futurista sintetico*, Istituto Editoriale Italiano, Milano 1915, insieme a « Primavera » e « Il vecchio », "stati d'animo drammatizzati".

al Rossini di Lugo dell'opera futurista « L'aviatore Dro », edita per Canto e piano da Sonzogno, Milano: « Sogni », episodio sinfonico della suddetta opera, edito in partitura d'orchestra (Ricordi, Milano, 1934).

Questo per quanto riguarda l'attività futurista più importante.

A questo punto la lettera parla dei rapporti con Marinetti, con cui « fu amico fino alla morte di questi; amicizia che non ebbe mai incrinature, anche se il babbo, per varie ragioni, si distaccò dal movimento ».

Il babbo così scrive: « Dall'incontro fummo amici fedeli e tali siamo sempre rimasti e da tali ci siamo sempre e reciprocamente comportati, nonostante il mutar dei tempi e delle vicende e l'evolversi delle idee e dei criteri ». Per diversi anni il babbo fu spesso ospite di Marinetti a Milano e lui del babbo a Lugo.

Nel 1913 per incarico di Marinetti compose il Trittico per orchestra « La guerra, op. 32 » (3 danze, prima ed. Pozzi, Bologna, seconda ed. Bongiovanni, 1924). Fu poi rielaborata col titolo de « Il rondò della Vittoria » per orchestra, nel 1932. Perché poi il babbo si dedicasse completamente alla partitura del poema drammatico « L'aviatore Dro » e perché ne affrettasse l'effettuazione, Marinetti volle che per un anno si dedicasse al lavoro e si astenesse dal far scuola. Nel 1921 furono pubblicati in appendice al dramma « Dono primaverile » (Edizione Ferretti, Lugo), gli « stati d'animo drammatizzati » relativi al Teatro Sintetico Futurista.

Fu il Marinetti pure a mettere in relazione il babbo con l'editore Sonzogno che pubblicò « L'aviatore Dro » nel 1920.

Il distacco di Francesco Balilla Pratella dal movimento futurista è testimoniato dai due volumetti dell'Istituto Editoriale Italiano (1917) dove vennero raccolti i suoi scritti (28).

Sul futurismo Pratella così si esprime in un manoscritto comunicato a Ginna da Ala Pratella, che risale a dopo la morte di Marinetti, avvenuta nel 1944:

Raggiunta e superata la meta polemica, la compagnia si sciolse e ognuno riprese la propria strada e per proprio conto: chi beneficato ma irriconoscente; e chi beneficato, intimamente indipendente, ma tuttavia amico fedele e riconoscente alla genialità e all'italianità generosa e umana del Marinetti. Passati la guerra e il tempo, e il mondo continuando a girare principalmente intorno a se stesso, ciascuno seguitò come poté secondo le proprie inclinazioni e fu e rimase quello che era sempre stato e che doveva essere; e così il Marinetti stesso, primo futurista, unico, del suo futurismo estetico, volitivo e nazionalistico, fino alla sua per noi tanto dolorosa fine, da noi, differenti, profonda-

(28) *Op. cit.*, cfr. a p. 45.

mente compianto e tuttora e sempre rimpianto. Che non fosse oggi, forse, anche più necessario di allora ritornare da capo? ».

Pratella, nato il 1° febbraio 1880 a Lugo, si spense a Ravenna il 17 maggio 1955.

Ancora sulla prima Esposizione Libera Futurista Internazionale

La prima Esposizione Libera Futurista Internazionale si tenne a Roma alla Galleria Sprovieri — come abbiamo già ricordato — dal 13 aprile al 25 maggio 1914.

Il 2 aprile Russolo, Marinetti e Boccioni scrivevano a Ravenna a Francesco Balilla Pratella: « Ti preghiamo di far tu stesso il giro degli studi dei giovani pittori che mandano a Roma ». « Scegli roba avanzatissima mi raccomando la più mossa la più dinamica la più sconquassata, grottesca, schifosa », aggiunge Boccioni.

E il 24 aprile 1914 Marinetti a Pratella: « La tua scelta fu ottima ». Non così è d'avviso Enrico Prampolini che protesta con Boccioni contro "Corradini" in una lettera dell'aprile-maggio 1914: « Parlai a Marinetti sull'esitazione di esporre le mie opere vedendo delle opere di coloro che hanno dichiarato di non voler fare del futurismo, come Corradini ad esempio ».

Confermano gli *Archivi del futurismo* (29), da cui le lettere sono tratte, che "Corradini" esponeva sei opere, ma qui occorre chiarire una volta per tutte che non si tratta di persona diversa da Arnaldo Ginna: equivoco che si ripete più volte in varie pubblicazioni.

I Corradini erano due, come abbiamo ampiamente illustrato, e Bruno non si occupava di pittura. Il partecipante all'esposizione è Arnaldo, che firma poi come Ginna il film e il *Manifesto futurista*, e che d'ora in poi apparirà sempre con questo nome.

Per non incorrere più in equivoci e omissioni bisognerà dunque sostituire a "Corradini" il nome di Arnaldo Ginna (Arnaldo Ginanni Corradini) quale partecipante alla esposizione in argomento (come peraltro è detto nel vol. II degli *Archivi del futurismo*).

La mostra, annuncia « Lacerba » del 1° giugno 1914, si chiuse il 25 maggio. Vi avevano partecipato duecento opere di italiani, russi,

(29) *Archivi del futurismo*, op. cit., vol. I, p. 332.

belgi, americani, inglesi, fra cui Kulbin, Rozanova (30), Smalsigang (sei opere), Archipenko, Exter.

Scrive « Lacerba » nella rubrica « Caffè », a proposito della « Inaugurazione della esposizione libera futurista » che si svolse, come in più testi è ricordato, in una atmosfera assolutamente "dada", anche se ancora il dadaismo, sul corpo del futurismo, non è nato (31):

Immagini della esposizione libera futurista

Con la loro inesauribile potenza creativa i futuristi vanno moltiplicando nella Galleria futurista permanente di Roma (v. del Tritone 125) sempre nuovi spettacoli di gaia e strabiliante poesia fra i più originali, la *Discussione di due critici sudanesi sul futurismo* imperniata intorno a un pianoforte stonato da Balla, Marinetti e Cangiullo.

Ora, chiusa l'Esposizione di pittura futurista di Boccioni, di Carrà, Russolo, Balla, Severini, Soffici, si è aperta la 1ª Esposizione libera futurista dei diversi gruppi futuristi di Italia, Russia, Inghilterra, Belgio, America del nord.

Questa esposizione fu inaugurata dal poeta Marinetti che pronunciò un discorso sul Dinamismo plastico. Indi i futuristi celebrarono i funerali grotteschi di un critico passatista, morto di crepacuore sotto gli schiaffi futuristi.

Il poeta Radiante e il pittore Depero (con la testa nascosta entro enormi tubi neri forati al posto degli occhi e del naso) portavano sulle spalle la testa del critico, originalissima, creata, *modellata a schiaffi* dal parolibero Cangiullo, puntellata da un volume tarlato e completata da due braccia di corda con mani di carta.

Il pittore Balla, camuffato da scaccino, impugnava un lungo pennello a guisa di torcia, col quale percuoteva a quando a quando un campanaccio, salmodiando con voce nasale: nieeet, nieeeeet, nieeet, nieeeet, nieeet, nieet.

Il parolibero Cangiullo eseguiva al pianoforte una tetra marcia funebre. Quando infine la testa del critico fu collocata sul catafalco preparato in fondo alla sala, Marinetti che dirigeva la cerimonia cominciò l'orazione funebre. Egli spiegò come le patate le cipolle e la panna che riempivano e coronavano il cranio del critico, la sua lingua putrida, i suoi denti verdognoli che avvelenavano intorno la primavera e il genio, e l'ovatta paurosa che gli turava le orecchie, avessero giustamente meritati gli schiaffi omicidi del poeta-scultore. Marinetti per vincere il tanfo di putredine accese una sigaretta invitando tutti gli astanti ad imitarlo. Indi, per accelerare la decomposizione del cadavere, declamò parole in libertà del poeta futurista Luciano Folgore.

Le serate futuriste (pre-dadaiste) romane sono rievocate anche da Bruno Corra al capitolo « La risata italiana » di *Battaglie* (pagine 185-196).

---

(30) Notizie su Kulbin e Rozanova in VIKTOR SKLOVSKIJ: *Majakovskij*, I Gabbiani, Milano 1967, pp. 56, 67, 77, 222, 226.

(31) « Lacerba », Anno III, n. 11, 1° giugno 1914, nella rubrica « Caffè », pp. 174-175.

Leggiamone un brano, ancora riferentesi alla Galleria Sprovieri ed agli espositori futuristi:

Nella sala futurista romana di via del Tritone, diretta con viva intelligenza dal futurista Sprovieri, *Piedigrotta* fu declamato, recitato e messo in azione da Marinetti, Cangiullo e Balla. Balzava di quando in quando al pianoforte l'autore che alternava con Marinetti e Balla la declamazione delle sue parole in libertà. La sala era illuminata a lampadine rosse che raddoppiavano il dinamismo del fondale piedigrottesco dipinto da Balla. Il pubblico salutò con un applauso frenetico l'apparizione del nostro corteo della troupe nana, irta di capelli fantastici di carta velina. Ammiratissimo il vascello variopinto che portava sulla testa il pittore Balla. Spiccava in un angolo la natura morta color verde-bile di tre filosofi crociani, gustosa stonatura funeraria nell'ambiente ultracceso di futurismo. Coloro che credono in un'arte gioiosa, ottimista e divinamente spensierata, trascinarono gli indecisi... Il pubblico accompagnò con la voce e col gesto il meraviglioso frastuono che scoppiava a quando a quando nella declamazione di Marinetti, la quale risultava evidentissima ed efficacissima nella sua fusione con gli strumenti onomatopeici.

Cangiullo ha dato alcune tra le più comiche sintesi teatrali, di una comicità tipica poiché derivante dalla assoluta verginità infantile dello sguardo col quale egli osservò la vita nei suoi aspetti ridicoli e nei suoi accozzi stupefacenti e suggestivi. Citiamo le sintesi: *Non mancherò, Ritornerò, Il donnaiolo e le quattro stagioni, Consiglio di leva, Non c'è un cane, Di tutti i colori.*

Nella sala futurista romana e nella casa di Balla in via Paisiello 39, Cangiullo collaborò con Balla e con Marinetti alla creazione di molte vulcaniche fantasie futuriste. Tipico il funerale di un *critico filosofo*, eseguito a gran corteo tragicomico con i giovani futuristi travestiti in tubi da stufa, col cadavere *scolpito a schiaffi* da Cangiullo e portato in barella, sotto la direzione solenne di Balla che in testa al corteo percuoteva un enorme campanaccio con un grosso pennello da pittore mormorando dei funerei gniet-gniet.

Balla, oltre che essere il grande pittore dinamista futurista e il più instancabile intuitivo e generoso scopritore e accentratore di giovani artisti da liberare da rinfrancare da centuplicare e da slanciare, è anche il rinnovatore della chitarra. Dalla chitarra trae paesaggi, scene burlesche, folle dimostranti, pioggie, grandini, battaglie, ecc. Mescolando il dialogo al suono e ai rumori della bocca egli ha creato delle fantasie prodigiose come la *Lezione di equitazione* e il *Vignaiolo dopo il temporale*. I salotti romani applaudono spesso la sua comicissima verbalizzazione astratta ironicissima di una *Discussione sul futurismo di due critici sudanesi.*

Corra sostiene che queste rappresentazioni cabarettistiche (il Cabaret Voltaire dadaista nascerà nel 1916), insieme al Teatro di varietà — veloce, essenziale, di sensibilità futurista — all'umorismo, fatto di demolizione e di "non-sense", di Petrolini, del quale apprezza particolarmente la parodia del lidaborellismo in *Ma l'amor mio non muore*, all'umorismo del caffè concerto e dei dialettali, come allo stes-

so suo romanzo *Sam Dum è morto*, costituiscono « ricerche che si riallacciano a quelle *Esercitazioni quotidiane per liberarsi dalla logica* che formano una delle parti più esilaranti del trionfante *Film futurista* creato e rappresentato da Arnaldo Ginna ».

Il funerale del critico filosofo richiama a un episodio dell'*Isola dei baci*, romanzo "erotico-sociale" di Marinetti e Corra (1918), come a un'idea di Palazzeschi (nel *Controdolore*, 1913): « Trasformare i funerali in cortei mascherati, predisposti e guidati da un umorista che sappia sfruttare tutto il grottesco del dolore ». E anche da qui al funerale dadaista di *Entr'acte* (1924) di Clair il passo è breve.

Alla inaugurazione della mostra intervenne anche Eleonora Duse: e fu Marinetti a illustrarle il significato delle opere di Arnaldo Ginna.

Qualche pittore (Carrà), e qualche critico (Sprovieri), trovarono i quadri di Ginna un po' letterari. « Si sente che è più letterato che pittore » disse Carrà. Ma Boccioni — che fu tra coloro che più avevano insistito perché Ginna fosse presente alla mostra: « Se mai più musicista che pittore! Ci troviamo di fronte a uno che canta in musica ».

Del teatro sintetico futurista

L'interesse dei Corradini per il cinema, fin qui, è essenzialmente grafico e cromatico, ma in direzione astratta. Ci vorrà l'esperienza teatrale e letteraria per avviarli a un cinema di fatti o di presenza umana, che non sarà però realistico.

Letteraria: è d'uopo qui citare il capitolo « Parigi impazzita » del romanzo *Sam Dum è morto* di Bruno Corra, e « Le guardie di finanza coi pattini », da *Le locomotive con le calze* di Arnaldo Ginna. Potrebbero essere considerati quali veri e propri scenari di film d'avanguardia: il primo prelude a tanti film di dinamica pura e di velocità, anche su Parigi (*Paris qui dort*, *La Tour*). Il secondo a comiche di *poursuite*. Ginna non conosceva, forse, le *one-reel* e le *two-reels* sennettiane. Ma certamente le comiche brevi di Cretinetti e Robinet, dove non sono poche anticipazioni surrealiste e futuriste. Basti pensare a *Il duello* (1910) di André Deed (Cretinetti), realizzato dalla Itala Film di Torino, dove tra i due contendenti armati di spada si incunea un gruppo di ignari manovali che trasporta un tronco d'albero e che

procede come in trance, senza accorgersi dei due avversari; o anche, come vedremo più tardi, ad *Amor pedestre* (1914).

Teatrale: e qui è necessario rifarsi all'esperienza fondamentale del teatro sintetico.

In che consiste questo teatro? Marinetti lo spiega in forma condensata nella prefazione ad *Anime sceneggiate* di Pino Masnata, che trovo riprodotta nella terza pagina dell'« Impero » (14 dicembre 1930) sotto il titolo: « La rivoluzione teatrale del teatro sintetico »:

Il *teatro sintetico* distrusse la tradizione dei tre atti esplicativi, la preparazione graduata al gran colpo di scena mediante una serie tediosa di effetti minori. L'atto diventò attimo di sorpresa. Nodo emozionante senza accessori. Attacco alla frontiera senza ultimatum né dichiarazione di guerra. Concentrazione di idee, sogni, fatti in un unico gesto tipico o in una sola frase. Mediante questo sistematico sintetismo ed una relativa brevità laconica, il Teatro sintetico abbraccia l'infinito tumulto della vita vissuta e ricordata, sognata e concreta. Il pubblico, liberato del peso delle scene grigie e dalla loro logica imperativa riceve in pieno cuore la sintesi teatrale sorprendente e vive di colpo le sue infinite suggestioni fulminee. Questo teatro sintetico ha immensificato il palcoscenico. Non esistono più, oggi, soggetti, idee, emozioni, problemi spirituali esclusi o trascurati per ragioni teatrali. Si può tutto esprimere e rappresentare.

Il teatro sintetico fu affermato teoricamente dai futuristi in Italia nel 1915, ma i primi tentativi, per iniziativa di Bruno Corra ed Emilio Settimelli, risalgono al 1913. Un teatro sintetico praticavano anche Mejerchol'd e i suoi allievi, nel 1914, nello Studio di via Borodinskaja.

Si eseguivano « miniature mimiche e poemetti gestuali simili per il contenuto e il lirismo alle pagine dei simbolisti », scrive A.M. Ripellino ne *Il trucco e l'anima*. « Mgebrov ricorda una pantomima ornitologica, in cui due cacciatori uccidevano un favoloso uccello... E quali mai variazioni non escogitò Mejerchol'd su questo motivo! ». Gli attori « si scavalcavano di un balzo l'un l'altro, tendevano immaginari archi per scagliare una pioggia di frecce contro colei che incarnava il palpitante volatile... ». Continua il Ripellino: « Non di rado le pantomime abbreviavano fiabe, racconti hoffmanniani, drammi di Shakespeare. Quando Marinetti, all'inizio del 1914, visitò lo Studio, gli allievi rappresentavano un compendio mimico delle vicende di Antonio e Cleopatra, improvvisando quindi su sua proposta un estratto dell' "Otello" in tre minuti. Ci si domanda se questi bozzetti mimati, che potremo chiamare "stenogrammi visuali", come Ejženstein

definì i propri disegni, non abbiano influito sulla concezione del teatro sintetico di Marinetti » (32).

Secondo Remo Chiti si deve a Bruno Corra ed Emilio Settimelli la promozione di un teatro futurista:

> Settimelli e Corradini, con un tentativo nel 1913 di un teatro libero italiano, giovanissimi, improvvisatisi direttori di una grande compagnia di cui la prima attrice e il primo attore erano Teresa Mariani ora scomparsa e Gualtiero Tumiati, si lanciarono con coraggio insolito in una lotta ineguale contro l'affarismo teatrale dominante e soffocatore (33).

Chiti aveva qui illustrato, in forma succinta, le prime esperienze del teatro sintetico. Nello stesso anno, 1913, l'attenzione di Marinetti era attratta dal Teatro di varietà, e ne pubblicava il *Manifesto* in « Lacerba », oltre che nel « Daily Mail » (34).

Son qui alcune idee del teatro sintetico: « Ridurre tutto Shakespeare a un solo atto »; « Far recitare "Ernani" da attori chiusi fin al collo in finti sacchi »; incoraggiare la scene "clownistiche" ed eccentriche all'americana (viste anche al cinema evidentemente).

E qui, poiché siamo ormai entrati nel pieno dominio dello spettacolo, si pone più che altrove il problema dei rapporti tra cinema e futurismo.

Il cinema nei Manifesti futuristi. I.

La importanza considerevole che il futurismo ha esercitato sulla evoluzione del linguaggio cinematografico fu sottolineata anche da me in un capitolo de *Gli intellettuali e il cinema* (35); ma rileggendo quelle pagine — che pure individuavano diretti legami tra futurismo italiano e correnti di avanguardia cinematografica in Russia, in Germania, in Francia e persino in America — mi accorgo come ancora non fossi andato a fondo nel problema. Poiché non si tratta di stabilire soltanto che cosa rappresenta il futurismo per lo sviluppo della cine-

(32) La risposta è nel *Manifesto del Teatro di varietà*, che però è del 1913.

(33) Cfr. REMO CHITI: *I creatori del teatro sintetico futurista*, Firenze 1915; e in « L'Impero », Roma, 21-22 maggio 1925.

(34) In « Lacerba », I, n. 19, 1 ottobre 1913, e nel « Daily Mail », Londra, 21 novembre 1913.

(35) MARIO VERDONE: *Gli intellettuali e il cinema*, Edizioni Bianco e Nero, Roma 1952, pp. 38-41.

matografia: ma anche di vedere che cosa ha significato — all'epoca del futurismo — la presenza del cinema, e non soltanto del cinema, ma della velocità, delle conquiste aeree, della macchina, nello svolgimento di tutta la vita, la comprensione e la destinazione stessa dell'arte.

Il cinema è scrittura del *movimento*. Il cinema scopre, a qualche anno di distanza dalla sua nascita, uno dei suoi "specifici" nel *montaggio*. Ora è fondamentale notare che *movimento* e *montaggio* diventano le vere forze motrici di quasi ogni moto artistico d'avanguardia, agli inizi del secolo ventesimo. Ed ecco Anton Giulio Bragaglia che cerca, anzitutto, il *movimento* nel suo *Fotodinamismo futurista* (1911). Ecco Giacomo Balla che tenta di attuare i canoni del "movimentismo" nel suo « Cane al guinzaglio » (1912). E che cosa sono le sculture di Boccioni, di Duchamp-Villon, di Archipenko, e persino di un Cambellotti inserito nelle ricerche del futurismo, se non apoteosi del movimento? Ma in certe sculture di Picasso anche del *montaggio*.

Il *montaggio* è un regalo che il secolo ventesimo fa al mondo dell'arte non soltanto perché il cinema se ne è impadronito per primo in maniera più vistosa, ridistribuendolo generosamente, ma anche perché la stessa civiltà industriale, alla quale si ispirano futuristi e costruttivisti, ha rivelato il montaggio. Poeti come Apollinaire e Majakovskij lo impiegano nei loro poemi. È il montaggio di parole di Marinetti del *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 maggio 1912) che, ad esempio, esorta ad una delle tipiche risorse del montaggio: l'analogia.

Siccome la velocità aerea ha moltiplicato la nostra conoscenza del mondo, la percezione per analogie diventa sempre più naturale per l'uomo. Bisogna dunque sopprimere il *come*, il *quale*, il *così*, il *simile a*. Meglio ancora bisogna fondere direttamente l'oggetto con l'immagine che esso evoca, dando l'immagine in scorcio mediante una sola parola essenziale.

Non vi sono categorie d'immagini nobili o grossolane o volgari, eccentriche o naturali. L'intuizione che le percepisce non ha né preferenze né partiti presi. Lo stile analogico è dunque padrone assoluto di tutta la materia e della sua intensa vita.

Per avviluppare e cogliere tutto ciò che vi è di più fuggevole e di più inafferrabile nella materia, bisogna formare delle *strette reti d'immagini o analogie* che verranno lanciate nel mare misterioso dei fenomeni.

Nulla è più interessante, per un poeta futurista, che l'agitarsi della tastiera di un pianoforte meccanico. Il cinematografo ci offre la danza di un oggetto che si divide e si ricompone senza intervento umano. Ci offre anche lo slancio a ritroso di un nuotatore i cui piedi escono dal mare e rimbalzano violentemente

sul trampolino. Ci offre la corsa di un uomo a duecento chilometri all'ora. Sono altrettanti movimenti della materia, fuor dalle leggi dell'intelligenza e quindi di un'essenza più significativa.

Nella « Risposta alle obiezioni » al *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 agosto 1912) Marinetti insiste sulla importanza dell'analogia e della allegoria, che « è il seguirsi dei secondi termini di parecchie analogie, tutte legate insieme logicamente » ed è talvolta « il secondo termine sviluppato e minuziosamente descritto di un'analogia » (36).

È una delle prime volte, nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, che Marinetti allude al cinema, constatando il rapporto montaggio-film e dinamica-film (condottovi anche dalle di poco precedenti ricerche fotodinamiche di A.G. Bragaglia, che ha approvato, e pitto-dinamiche di Balla); e la stessa idea torna in *Le parole in libertà - La sensibilità futurista* (11 maggio 1913):

Il futurismo si fonda nel completo rinnovamento della sensibilità umana avvenuto per effetto delle grandi scoperte scientifiche. Coloro che usano oggi del telegrafo, del telefono e del grammofono, del treno, della bicicletta, della motocicletta, dell'automobile, del transatlantico, del dirigibile, dell'aeroplano, del cinematografo, del grande quotidiano (sintesi di una giornata nel mondo) non pensano che queste diverse forme di comunicazione, di trasporto e d'informazione esercitano sulla loro psiche una decisiva influenza.

Un uomo comune può trasportarsi, con una giornata di treno, da una piccola città morta dalle piazze deserte, dove il sole, la polvere e il vento si divertono in silenzio, ad una grande capitale, irta di luci, di gesti e di grida... L'abitante di un villaggio alpestre può palpitare d'angoscia, ogni giorno, mediante un giornale, con i rivoltosi cinesi, le suffragette di Londra e quelle di New York, il dottor Carrel e le slitte eroiche degli esploratori polari. L'abitante pusillanime e sedentario di una qualsiasi città di provincia può concedersi l'ebrietà del pericolo seguendo in uno spettacolo di cinematografo una caccia grossa nel Congo. Può ammirare atleti giapponesi, *boxeurs* negri, eccentrici americani inesauribili, parigine elegantissime, spendendo un franco al teatro di varietà...

Queste possibilità hanno creato i seguenti fenomeni significativi: *acceleramento della vita...*

Alle "analogie" fa appello anche Apollinare nel manifesto *L'antitradizione futurista* (29 giugno 1913); e al cinema: « libro o vita

(36) Cfr. GLAUCO VIAZZI: *Simboli e analogie*, in *Antologia di Bianco e Nero*, a cura di Mario Verdone e Leonardo Autera, vol. II, Bianco e Nero, Roma 1964, pp. 101 e sg.

imprigionata o fonocinematografia o Immaginazione senza fili... » (37).

Montaggio, dunque, di parole nel poema letterario, di oggetti nella scultura, di materiali vari nel collage, di pezzi di pellicola nel film. Montaggio che suggerisce a Marinetti l'inserzione dello *short* cinematografico nello spettacolo di *music-hall* e poi ai registi teatrali nella rappresentazione scenica. Montaggio che orienta Ejženstein verso il "montaggio delle attrazioni", praticabile a suo parere nel teatro come nel *music-hall*, nel circo come nel cinema: e ne scrive in un articolo nella rivista d'avanguardia « Lef » dove, al medesimo tempo, Dziga Vertov, iniziatore del "film di montaggio", del "film-storia", pubblica il suo manifesto sui "Kinoki" (1923). Montaggio che diventa fotomontaggio con John Hartfield in Germania, con Rodčenko ed El Lisitskij, in U.R.S.S., con Pannaggi e Tato in Italia.

Fui il primo nell'U.R.S.S. — ha scritto Aleksej Rodčenko in « Lavoro con Majakovskij » (38) — a comporre dei fotomontaggi. Lo feci per la rivista « Kino-fot » (diretta da Aleksej Gan) e inoltre per i manifesti dei film di Dziga Vertov *La sesta parte del mondo* e *Cine-occhio*, del film di Ejženstein *Incrociatore Potemkin*, e poi per *La giovane guardia*, *Il compagno del comunista*, ecc.

E li fece anche per i poemi e i libri di Majakovskij, lo scrittore verso il quale convergevano, in U.R.S.S., tutti gli artisti di avanguardia dell'epoca, perché « era l'unico a tenerci informati sulla cultura e l'arte occidentale ».

L'idea del *movimento* è alle origini stesse del futurismo, giacché nel celebre *Manifesto* del 20 febbraio 1909, pubblicato nel « Figaro », F.T. Marinetti propone il radicale rinnovamento di tutte le attività artistiche in rapporto al dinamismo della vita moderna meccanizzata. Col *Manifesto tecnico della pittura futurista* (11 aprile 1910) sono Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini che affermano:

Tutto si muove, tutto corre, tutto volge rapido. Una figura non è mai stabile davanti a noi, ma appare e scompare incessantemente. Per la persistenza della immagine nella rètina, le cose in movimento si moltiplicano, si deformano, susseguendosi, come vibrazioni, nello spazio che percorrono. Così un cavallo in corsa non ha quattro gambe: ne ha venti e i loro movimenti sono triangolari.

---

(37) Cfr. *I manifesti del futurismo*, prima serie, Edizioni Lacerba, Firenze 1914.

(38) Cfr. ALEKSEJ RODČENKO: *Lavoro con Majakovskij*, a cura di Giovanni Crino, in « Rassegna sovietica », Roma, n. 2, aprile-giugno 1963.

Si confrontino queste idee con le affermazioni di Lazlo Moholy-Nagy (« La distorsione può significare visione in movimento »), di Richter (« L'esperienza che tutto cresce, muta e rinasce, la dinamica di tutto ciò che vive, è il mio elisir »), dei costruttivisti sovietici per cui la spirale (39) è simbolo (tanto che Ilja Ehrenburg ha scritto nel 1922: « La dinamica del nostro tempo è espressa dalla meravigliosa spirale »), e si vedrà come esse siano debitrici, coscientemente o no, direttamente o no, ai futuristi italiani: da Marinetti, a Balla, a Bragaglia.

Il cinema nei Manifesti futuristi. II.

Il peso che la cinematografia — con la sua rapidità, forza di sintesi, e concatenazione di scene ed inquadrature diverse — ha sul teatro futurista merita un esame particolare. Il teatro sintetico futurista, nello scopo di non lasciarsi sopraffare dal cinema, e anzi — ove possibile — di precederlo, si appoggia pressoché esclusivamente sul movimento e sul montaggio.

Nel *Manifesto del teatro futurista sintetico* dell'11 gennaio-18 febbraio 1915 tutto è visto in funzione della *velocità*.

> Noi creiamo un teatro futurista sintetico, cioè brevissimo. Stringere in pochi minuti, in poche parole e in pochi gesti innumerevoli situazioni, sensibilità, idee, sensazioni, fatti e simboli ... Con questa brevità essenziale e sintetica il teatro potrà sostenere e anche vincere la concorrenza col cinematografo.

Un esempio di *montaggio* di parole è in *Parole* di Remo Chiti. La folla, da vari punti, recita:

> ... e perché SONO anche un...
> ... già! e in CINQUANT'ANNI non...
> ... va là CHE sei abbastanza...
> ... digli che ASPETTI qualche po'...

Il concetto del montaggio ritorna più palese nel punto n. 5 del *Manifesto*:

---

(39) La spirale futurista mi pare però che debba essere considerata idea italiana. Non soltanto per *L'ellisse e la spirale. Film + parole in libertà* (1915) di Paolo Buzzi, ma anche per G.P. Lucini nel *Verso libero* (1908). Cfr. a questo proposito a p. 142.

È stupido voler spiegar con una logica minuziosa tutto ciò che si rappresenta, quando nella vita non ci accade mai di afferrare un avvenimento interamente, con tutte le sue cause e conseguenze, perché la realtà ci vibra attorno assalendoci con *raffiche di frammenti di fatti combinati tra loro, incastrati gli uni negli altri, confusi, aggrovigliati, caotizzati.* Per es.: è stupido rappresentare nella scena una contesa tra due persone *sempre* con ordine, con logica e con chiarezza, mentre nella nostra esperienza di vita troviamo quasi solo dei *pezzi di disputa* a cui la nostra attività di uomini moderni ci ha fatto assistere *per un momento* in tram, in un caffé, in una stazione, e che sono rimasti cinematografati nel nostro spirito come dinamiche sinfonie frammentarie di gesti, parole, rumori e luci.

Il cinema non è venuto invano, con la sua possibilità di presentare più azioni *parallele, simultanee,* o *compenetrate.* « Noi otteniamo un dinamismo assoluto mediante la compenetrazione di ambienti e di tempi diversi ». Ed ecco Marinetti indicare nella sintesi teatrale futurista *Simultaneità* (1915) « due ambienti che si compenetrano e molti tempi diversi messi in azione simultaneamente ». Che è il risultato di quelle temporalità e spazialità ideali divenute forme costitutive, strutture, della cinematografia.

A questo punto si può dire che cinema e futurismo procedono di pari passo: come forza di rinnovamento nel mondo dell'arte, il cinema (pittura in movimento, movimentismo nella scultura, i rotuli di Hans Richter, i fotomontaggi); come ricerca artistica spinta all'estremo, il futurismo, a vantaggio della stessa cinematografia.

E non sarà da ricordare per ultima la *destinazione* del prodotto artistico: prima del cinema l'artista può ancora considerarsi isolato dalla società. Col cinema esso non può che ritenersi interprete e specchio della società.

Il teatro futurista prende a prestito dal cinema i "drammi di oggetti". È bastato che apparisse sullo schermo un oggetto significante (primissimo piano, dettaglio, particolare): un revolver, una spada, un trono, una mano di sacerdote (*Cabiria*), per suggerire una sintesi di oggetti animati. *Vengono,* per esempio, il "dramma d'oggetti" di Marinetti, dove tutta l'azione è data da sedie trasportate, preparate, spostate.

« In *Vengono* — dice Marinetti — ho voluto creare una sintesi d'oggetti animati. Tutte le persone sensibili ed immaginative hanno certo osservato molte volte gli atteggiamenti impressionanti e pieni di misteriose suggestioni che i mobili in genere, e in particolar modo le sedie e le poltrone, assumono in una stanza dove non sono esseri umani.

Sono partito da questa osservazione per creare la mia sintesi.

Le otto sedie e la grande poltrona, nei diversi mutamenti delle loro posizioni successivamente preparate per ricevere gli attesi, acquistano a poco a poco una strana vita fantastica. E alla fine lo spettatore, aiutato dal lento allungarsi delle ombre verso la porta, deve sentire che le sedie vivono veramente e si muovono da sole per uscire ».

Ma più singolare è la "vetrina" di F.T. Marinetti e Bruno Corra *Le mani*. Mi pare indispensabile pubblicarne tutta la "sceneggiatura":

Le mani

Una tenda (altezza d'uomo) *tesa per tutta la larghezza del boccascena, a breve distanza dalla ribalta - Fondo nero.*

Cominciando da sinistra e susseguendosi verso destra compaiono e scompaiono successivamente mani maschili e femminili (sporgenti al disopra della tenda tesa e fortemente illuminata da un riflettore) *nei seguenti atteggiamenti:*

1 - Mano infantile nell'atto di frugare coll'indice in una narice. (*Testa dipinta da applicare sulla tenda, a sinistra*).
2 - Due mani maschili (*di persone diverse*) si stringono con forza.
3 - Due mani maschili (*della stessa persona*) giunte prima in atto di preghiera, indi intrecciate in atto di supplicazione.
4 - Stretta lunga, molle, voluttuosa di una mano maschile, e di una mano femminile delicata, inanellata.
5 - Due mani femminili (*della stessa persona*) nell'atto di levarsi a uno a uno parecchi anelli, languidamente, con movimenti stanchi.
6 - Due mani maschili (*di persone diverse*) che scrivono colla penna, una rapidamente, l'altra lentamente.
7 - Quattro mani di lottatore che tentano di afferrarsi, come all'inizio di una lotta.
8 - Una mano femminile fa l'atto di graffiare.
9 - Una mano maschile fa l'atto di pagare.
10 - Una mano maschile fa l'atto di contare, stendendo le dita successivamente, con lentezza: prima il pollice, poi l'indice, ecc.
11 - Una mano femminile agita mollemente le dita come su una tastiera, o carezzevolmente su un viso.
12 - Forte mano d'operaio che impugna un grosso martello e fa l'atto di battere.
13 - Una forte mano maschile stretta nell'atto di sferrare un pugno.
14 - Una mano femminile agita un fazzoletto con lentezza nostalgica, affranta e addolorata.
15 - Una mano maschile che impugna minacciosamente un revolver.
16 - Una mano maschile si agita in un cenno di saluto ironico.
17 - Due mani maschili (*della stessa persona*) aperte e alzate in atto d'invocazione.
18 - Due mani rudi insanguinate e ammanettate.
19 - Una mano maschile coll'indice teso in atto di comando energico.
20 - Due mani femminili (*della stessa persona*) aperte e tese, coi mignoli che si toccano, agitano le altre dita nel noto atteggiamento di scherno.

(Sipario)

Si veda ora il dramma *Le basi* di Marinetti:

Le basi

Il sipario, orlato di nero, deve alzarsi press'a poco all'altezza del ventre di un uomo. Il pubblico vede soltanto le gambe in azione.

Gli attori devono cercare di dare la massima espressione agli atteggiamenti e ai movimenti delle loro estremità inferiori.

1.
Due poltrone
una di fronte all'altra

GIOVANOTTO SIGNORA

LUI. Tutto, tutto, per un vostro bacio!...
LEI. No!... Non mi parlate così!...

2.
UOMO CHE CAMMINA AVANTI E INDIETRO

Meditiamo...

3.
Scrivania
UOMO SEDUTO CHE AGITA NERVOSAMENTE IL PIEDE DESTRO

Debbo trovare... Imbrogliare, senza lasciarmi imbrogliare!

3 bis
UN UOMO CHE CAMMINA LENTAMENTE CON I PIEDI GOTTOSI
UOMO CHE CAMMINA RAPIDO

IL RAPIDO. Presto! Vile passatista!
IL LENTO. Uh! che furia! Non c'è bisogno di correre! Chi va piano va sano...

4.
Divano
3 SIGNORE

UNA. Quale preferisci?
UN'ALTRA. Tutti e tre.

Divano
3 UFFICIALI

UNO. Quale preferisci?
UN ALTRO. La seconda.
(La seconda deve essere quella delle tre signore che mostra di più le gambe).

5.
Padre
PADRE

GIOVANETTO SIGNORINA

IL PADRE. Quando avrai la laurea, sposerai tua cugina.

6.
Macchine da cucire a pedale
RAGAZZA CHE LAVORA

LA RAGAZZA. Domenica lo vedrò!

7.
Uomo che scappa
Calcio che l'insegue
L'UOMO CHE DA' IL CALCIO. Imbecilli!
Sipario

Di questi "drammi" di sole "mani" o di soli "piedi" non conosco la data, ma non dovrebbe essere anteriore al *Manifesto*, che è del 1915. Si confrontino ora con *Amor pedestre* di Marcel Fabre detto Robinet (1914), dove tutto il film è "recitato" dai *piedi*. Ed anche qui sembra, piuttosto, il cinema, ispiratore del futurismo e del suo teatro sintetico.

Ricordate: è una breve avventura amorosa (incontro, passione, gelosia, duello, lieto fine) vista mediante inquadrature che non vanno più su del ginocchio degli attori. Qualche anno più tardi sarà il tedesco Strasser, in pieno clima di film d'avanguardia, a farci vedere in film una *Berlino dal basso*, dove ancora i "piedi" e le "gambe" diventano protagonisti (40).

Influenza del futurismo sul cinema

Ammesso questo scambio di idee e di tecniche tra il cinema e le altre arti, figurative e drammatiche, dove il cinema peraltro non è sempre tributario, vediamo ora, più particolarmente, che cosa ha dato il futurismo al cinema. Vi sono storici del film che sostengono che il contributo del futurismo non è rilevante, magari basandosi sul poco che si è fatto in Italia, o non considerando di origine futurista certe idee sviluppate dal cinema.

Esaminiamo prima quali furono queste idee. Poi sarà più facile individuare i risultati.

La prima volta che Marinetti si occupa direttamente di cinema è nel *Manifesto del Teatro di Varietà* (1913). È questo il primo documento futurista che si rivolge, in parte, al cinematografo:

Il Teatro di varietà, solo, utilizza oggi il cinematografo, che lo arricchisce di un numero incalcolabile di visioni e spettacoli irrealizzabili (battaglie, tumulti, corse, circuiti d'automobili e d'aeroplani, viaggi, transatlantici, profondità di

(40) Cfr. JACOMO COMIN: *Appunti sul cinema d'avanguardia* (documentazione fotografica), in « Bianco e Nero », n. 1, Roma 1937.

città, di campagne, d'oceani, e di cieli). Il futurismo vuole trasformare il teatro di varietà in teatro dello stupore, del record e della psicofollia.

Forse dobbiamo ricercare in questo *Manifesto* il primo orientamento di alcuni uomini di teatro, appartenenti all'avanguardia, verso il *music-hall* e nello stesso tempo verso il cinema, quale *short* di "attrazione" da utilizzare entro il quadro della scena teatrale (41).

Sarà d'ora in poi che vedremo sulla scena di Mejerhol'd e di Piscator inserti cinematografici. E lo stesso Ejženstein introdurrà in *Mudrec* (t.l.: Il saggio), rifacimento della commedia di Ostrovskij *Anche il più saggio ci casca*, il cortometraggio *Il diario di Glumov* (1923), che poi anche Dziga Vertov mostrerà in uno dei suoi *Kino-Pravda* (il sedicesimo). Anche i "Feks" Kosinzev e Trauberg inseriranno uno *short* cinematografico nella loro regia teatrale di *Il commercio estero sulla Torre Eiffel* (1923). Quanto a Mejerhol'd, che presenta nel 1924 una *Foresta* di Ostrovskij in 33 episodi, il regista vagheggerà addirittura una "Kinofikacija teatra", o applicazione al teatro dei princípi cinematografici.

Nel "Teatro di Varietà" Marinetti vede la reincarnazione del "meraviglioso" che già appartenne allo spettacolo teatrale dei secoli precedenti:

> Il Teatro di Varietà ha una sola ragione di essere: quella d'inventare incessantemente nuovi elementi di stupore... Il Teatro di Varietà genera naturalmente ciò che io chiamo il *meraviglioso futurista*...

L'11 settembre 1916, infine, Marinetti, Corra, Settimelli, Ginna, Balla, Chiti pubblicano il manifesto *La cinematografia futurista*, di decisiva importanza per lo sviluppo del linguaggio cinematografico.

Papini e il teatro sintetico

Giovanni Papini, nella *Esperienza futurista* (42), nega che il teatro sintetico sia una trovata dei futuristi. Ripesca nel « Fanfulla » di Roma « una tragedia, *Caino*, in cinque atti, come tutte le tragedie,

(41) In Italia la prima utilizzazione in tale senso fu fatta da Fregoli. Cfr. *Gli intellettuali e il cinema*, già citato, e *Leopoldo Fregoli* di MARIO VERDONE, in « Palatino », nn. 4-5 e 7-8, Roma 1964.

(42) GIOVANNI PAPINI: *Esperienza futurista* (1913-1914), Vallecchi, Firenze 1927, pag. 171 e sg.

ma in cinque versi soli »; una *Rosmunda* in cinque versi; una commedia del Testoni « che si conteneva — comprese le didascalie — nei limiti di un sonetto ».

Esempi di questo presunto teatro sintetico sarebbero così numerosi da citare, specie se presi da spettacoli umoristici, da pantomime clownesche, da sonetti giocosi (Belli, Fucini), che non risulterebbe troppo difficile voler togliere, come Papini fa, il primato del teatro sintetico ai futuristi (43). C'è anche il precedente di Paul Verlaine, *Troppa fretta*, ancora citato dal Papini, e composto dal Verlaine in occasione di un concorso del periodico « Comédie », per un "dramma rapido".

Troppa fretta
Dramma in un atto e in prosa.
Scena I.

Quando s'alza la tela un signore e una signora sono in scena, abbracciati.

Scena II.

Un altro signore s'avvicina senza far rumore ed uccide entrambi con una revolverata. I cadaveri rimangono uno accanto all'altro coi visi rivolti a terra. Il signore va a sollevarne uno ed ha un movimento di sorpresa. Va poi a sollevare l'altro e si mostra anche più stupito.

IL SIGNORE: Perbacco! Ho sbagliato!

Cala la tela.

In « Contro il grazioso » (15 maggio 1913), Balilla Pratella ci dà uno dei primi esempi di teatro sintetico al di dentro del movimento futurista:

Un giovane: Che graziosa signorina!
La signorina: Che giovane grazioso!
E si sposano.
La mattina dopo la sposa pensa: Che impostore!
E lo sposo: Che prostituta!

Giovanni Calendoli, nella sua prefazione alla ristampa di tutto il *Teatro* di F.T. Marinetti (44), riconduce *Troppa fretta* allo "scherzo": a quelle "Amenità letterarie", cioè, di cui dà esempio Papini in un libro di A. Scarlatti (45).

(43) Cfr. in « Studi belliani » il mio saggio: *Il Belli nel mondo dello spettacolo*, Colombo, Roma 1965.

(44) F.T. MARINETTI: *Teatro*, a cura di GIOVANNI CALENDOLI, in tre volumi, Vito Bianco Editore, Roma 1960 (vol. I, pag. XLVII).

(45) Cfr. *Esperienza futurista*, op. cit. e A. SCARLATTI: *Amenità letterarie*, Torino 1918.

L'esempio di Verlaine è più pertinente, forse, di ogni altro; ma in quanto Verlaine rappresenta il simbolismo, che è uno dei punti di partenza dei futuristi, prima di arrivare al loro vero stato. E pertanto l'unica traccia da seguire, tra quelle or ora indicate da Papini, per ricercare le origini del teatro sintetico, mi sembra proprio quella del teatro simbolista, non senza scendere, da esso, a quello degli "scapigliati" milanesi, e non ad esso soltanto.

Esame del Manifesto teatrale

Anno 1908. Escono, sugli schermi, *Giulietta e Romeo*, *Lucia di Lamermoor*, *Manon Lescaut* di m. 263, *I Promessi Sposi* di m. 235.

1909: *Tartuffe* (da Molière), *Nerone* (da Boito, m. 338), *Macbeth* (da Shakespeare), *L'Innominato* (da Manzoni, m. 258), *I tre moschettieri* (da Dumas, m. 475).

Ecco una sorta di teatro drammatico, di melodramma, di romanzo, condensati! Ma non è certo da scambiarsi, l'esperienza del teatro sintetico, col cinema, nonostante i molti punti di contatto, e anche se Marinetti vorrà dimostrare nel giovanile *Patriottismo insetticida (Romanzo di avventure legislative)*, senza data ma pubblicato nel 1939, « come si può scrivere un romanzo sintetico simultaneo lirico teatrale e cinematografico da mettere sullo schermo o sul palcoscenico con dinamici scorci di paesaggi e urbanismi da declamarsi ».

Il Teatro sintetico — si legge nel *Manifesto* che Marinetti, Settimelli e Corra divulgano insieme nel 1915 — va inteso come sintetico, cioè brevissimo; atecnico (« Tutto è teatrale quando ha valore »); alogico; antipsicologico; antiveristico; fuori dall'esplorato; dinamico, cioè nato dall'improvvisazione, e fulmineo; antitradizionale; antiestetico; capace di tradurre scenicamente i principii della simultaneità, della compenetrazione, dei rapporti fra: presenze umane, luci, oggetti, suoni; mirante a un accordo espressivo fra sensazioni qualitative diverse. Sono forme di questo teatro: le battute in libertà, la simultaneità, la compenetrazione, il poemetto animato, la sensazione sceneggiata, l'ilarità dialogata, l'atto negativo, la battuta riecheggiata, la discussione extralogica, la deformazione sintetica, lo spiraglio scientifico, la coincidenza, la vetrina.

Le citazioni di parte del *Manifesto* e delle note esplicative che talvolta seguono i drammi ("cinematografo concorrente del teatro", "pezzi cinematografici", ecc.) lasciano intendere non soltanto che i tre firmatari seguono costantemente gli spettacoli cinematografici, ma anche che vedono nel cinema un mediatore per il rinnovamento del

teatro. Questo è tanto più chiaro se si pensa che l'idea di sintesi è tipica del cinema (dirà poi Luciani che il cinema è sintetico, come il teatro tradizionale è analitico); che l'idea di una distruzione della tecnica drammatica per abbandonare tutto quanto è descritto con logica minuziosa arrivando a "frammenti di fatti combinati fra loro, incastrati gli uni negli altri" è cinematografica; che dinamismo, compenetrazione di ambienti e tempi diversi appartengono al film e al suo montaggio, cioè allo specifico del suo linguaggio ancora in divenire.

Il punto che vorrei sostenere è questo: che il teatro sintetico futurista trova la sua forza per tentare di battere la concorrenza del cinema proprio assorbendo dal cinema quanto più è possibile. È dal *Manifesto del Teatro futurista sintetico* che si può poi passare a *La Cinematografia Futurista*. Come dire che si tratta di esperienze che dovevano essere consumate una dietro l'altra.

Abbiamo già citato *Le mani* e *Le basi* e i loro rapporti con un film precedente: *Amor pedestre*. Ma va ricordato anche *Luci* di Marinetti, con la sua proiezione — in apertura — di una successione di finestrini di treno in corsa: effetto tipicamente cinematografico, pezzo di bravura di tanti film.

In *Simultaneità* di Marinetti è la compenetrazione della vita di una famiglia borghese con quella di una cocotte in ambienti e tempi diversi. Ecco ancora un procedimento tipico del cinema.

Il pranzo di Sempronio di Corra e Settimelli è una scelta e combinazione di attimi. Il discorso unitario, tutto gastronomico, avanza da una scena all'altra, dal "restaurant" all'oasi africana, dal "cabaret" a una saletta da pranzo: anche questi sono procedimenti cinematografici. Il protagonista, Sempronio, ha cinque anni nella prima scena, venticinque nella seconda, poco più nella terza, sessanta nella quarta e novanta nell'ultima.

Quante volte, al cinema, abbiam visto un volto giovane trasformarsi, da una inquadratura all'altra, fino a diventare quello di un vecchio, per esprimere il "passaggio del tempo"?

Fondali, luci, sipario; colori; iterazione di battuta (« Mi contento! ») in *Passatismo* di Corra e Settimelli; cazzottature (in *Antineutralità* di Marinetti) e detonazioni (in *Detonazione* di Cangiullo); contrasti di rumori; sedie in movimento (in *Vengono*); mani e piedi protagonisti: « tutto è teatrale quando ha valore ». Come nel cinema: tutto, nella inquadratura acquista "un posto e un valore relativi" secondo l'espressione di Baudelaire a proposito della fotografia; tutto può diventare materiale plastico; tutto può diventare significante.

Dalle idee che esprime il *Manifesto del Teatro sintetico* verranno logici, conseguenti, nel *Manifesto del Cinema futurista*, i drammi di oggetti, le simultaneità, le compenetrazioni, le analogie. « D'altronde », mi dice convinto Ginna, « è col cinema, e, ora, con la televisione, che l'idea del teatro sintetico può essere appieno realizzata ».

Raccolte del teatro sintetico

Settantanove sono i testi del teatro sintetico futurista contenuti nei due volumetti dell'Istituto Editoriale Italiano, editi nel 1915 a cura di Marinetti, Settimelli, Corra: *Teatro futurista sintetico* (trentasei composizioni) e *Teatro futurista* (quarantatre composizioni).

Una scelta di quindici tra i più significativi è stata fatta di recente, a Parigi, da un giovane e dinamico animatore, Nicolas Bataille, sulle scene del "Théâtre de l'Epée de Bois", al Quartiere Latino, come ne ha informato più volte Bruno Romani nel « Messaggero » di Roma (46).

L'esumazione è avvenuta nell'atmosfera che è da ritenersi più appropriata, e cioè quella del *cabaret* (47). Le rappresentazioni, seguite con grande interesse, hanno sottolineato l'attualità delle composizioni, che, come abbiamo osservato anche noi stessi (48), preannunciano spesso il teatro dell'assurdo, nella tecnica, nella struttura, e nelle stesse "attrazioni", delle *pièces* di Jonesco, Beckett e Boris Vian.

Infatti non è in *Vengono* che vediamo per la prima volta, attrici, le sedie, come nell'atto di Jonesco? Non prevede il *Manifesto del Teatro di Varietà* che l'« Ernani » sia eseguito da attori infilati dentro sacchi, come in Beckett?

Scrive Romani che per la maggior parte degli spettatori parigini il teatro sintetico, nella presentazione di Nicolas Bataille, fu una scoperta. E che « il fenomeno si è ripetuto in questi giorni in un teatro all'aperto di Tolone... l'anfiteatro di Chateauvallon... Io stesso ho esposto i princípi del futurismo. Bataille e i suoi attori hanno declamato estratti dei più famosi manifesti e recitato... ».

(46) V. « Il Messaggero », Roma 13 settembre 1967.

(47) Una trasmissione su Marinetti e il primo futurismo ha realizzato nella primavera 1967 Nelo Risi per la TV italiana presentando alcune scene sintetiche tra cui *Il contratto* di F.T. Marinetti per l'interpretazione di Carmelo Bene.

(48) Cfr. *Cinema e futurismo* ne « La Biennale », n. 54, Venezia 1964.

In un altro *café-théâtre* del Quartier Latin è stato ripreso *Roi Bombance* di Marinetti, scritto nel 1905 sotto l'influenza del *Roi Ubu* di Alfred Jarry, e presentato come esempio di teatro futurista. Qui però il discorso è diverso, e sul piano cronologico — ancora il futurismo non era esploso — e su quello estetico, giacché *Roi Bombance* è legato, più che all'estetica futurista, come giustamente osserva anche Romani, a quella post o tardo-simbolista.

Le due raccolte 1915 comprendono complessivamente tredici composizioni sintetiche di Marinetti, una di Corra e Marinetti (*Le mani*), otto di Corra e Settimelli (*Verso la conquista*, *Dissonanza*, *Passatismo*, *Davanti all'infinito*, *Atto negativo*, *Grigio+rosso+violetto+arancione*, *La scienza e l'ignoto*, *Il pranzo di Sempronio*), una di Arnaldo Corradini e Bruno Corra (*Alternazione di carattere*), due di Arnaldo Corradini ed Ettore Settimelli (*Uno sguardo dentro di noi*, *Dalla finestra*), inoltre composizioni di Settimelli (una), Remo Chiti (tre), Balilla Pratella (cinque), Paolo Buzzi (otto), Corrado Govoni (una), Umberto Boccioni (quattro), Francesco Cangiullo (dieci), Luciano Folgore (tre), Mario Carli (due), Giacomo Balla (una), Auro D'Alba (due), e Decio Cinti, Guglielmo Jannelli, Mario De Leone, Ulrico Quinterio, Armando Cavalli, Oscar Mara, Depero, Trilluci, Cantarelli, Otello Rebecchi, E. Diobelli, Neri Nannetti (una per ciascuno).

Sono, come è noto, pezzi assai brevi, consistenti spesso in una sola scena, in una sola frase, anche in una sola battuta: vetrine, compenetrazioni, drammi d'oggetti, compenetrazioni alogiche, stati d'animo sceneggiati (Arnaldo Ginna, però firmato Ginanni Corradini), o drammatizzati (Balilla Pratella), attimi, sintesi, "clichés" di sintesi, piani strategici di sentimenti, reti di sensazioni, scelte e combinazioni di attimi, accozzi di azioni, giuochi di prestigio, sintesi teatrali astratte (Depero), astrazioni drammatiche, immagini sceneggiate.

Ne daremo qualche esempio in appendice, dove riportiamo per intero anche il *Manifesto* di Marinetti-Settimelli-Corra.

Nel volume secondo del citato *Teatro*, a cura di G. Calendoli, i testi del teatro sintetico di Marinetti sono venticinque, compreso *Le mani*, firmato da Marinetti e Corra, e cioè: *Vengono* (Dramma d'oggetti), *Lotta di fondali*, *Luci*, *Il quartetto tattile* (Sintesi tattile), *Le basi*, *Simultaneità* (Compenetrazione), *L'improvvisata*, *Cura di luce*, *Indecisione*, *Il contratto*, *La grande cura* (Sintesi tattile), *Il teatrino dell'amore* (Dramma d'oggetti), *Antineutralità* (Compenetrazione), *Le luci*, *La fine di un giovane*, *L'arresto*, *La camera del-*

l'ufficiale (Dramma d'oggetti), *I vasi comunicanti* (49), *Il soldato lontano* (Piano strategico di sentimenti), *Paralleli, I ghiri, Un chiaro di luna* (Compenetrazione alogica), *Runio Clacla, Donna+Amici= Fronte.*

Seguono altre tre sintesi (*Simultaneità di guerra voluttà, Musica da toeletta, Giardini pubblici*), che per brevità e condensazione non molto si discostano dal teatro sintetico, e che fanno parte del "Teatro della Sorpresa" nel concetto datone nel *Manifesto* scritto il 12 ottobre 1921 in collaborazione con Francesco Cangiullo: e cioè esilarare, suggerire idee comiche, provocare sorprese imprevedute nel pubblico con psicofollie da caffè concerto, teatro-giornale, teatro-galleria.

In quasi tutti gli studi in cui viene ricordato il teatro sintetico si parla di un solo volume. Così G. Calendoli in *Teatro* di Marinetti, e Maurizio Fagiolo Dell'Arco in *Omaggio a Balla* (50). Anche Silvio D'Amico nel *Teatro italiano* (51) parla di « un volumetto le cui settantacinque pagine contenevano ben 35 drammi... ». In realtà, come abbiamo già spiegato, i volumi sono due. Non rappresentano però la "summa" di tutto il teatro sintetico; per esempio non vi vediamo *La scienza e l'arte* e *L'alunno di Nietzsche* di Corra e Settimelli, a meno che i titoli non siano stati modificati. Nel 1921 si ebbe una riedizione del *Teatro sintetico* a Piacenza.

Inoltre non vi figurano altri autori, poi sopraggiunti, tra cui Ruggero Vasari, che dal 1915 ha aderito al movimento del teatro sintetico, ma non ha ancora scritto, prima del maggiore dramma che abbia dato il teatro futurista, *L'angoscia delle macchine* (1923), i suoi sei atti sintetici, raccolti in *Tre razzi rossi* (1921: *Femmine, Sentimento, Anarchie*) e poi in *La mascherata degli impotenti* (1923: *La mascherata degli impotenti, La barriera, Ecce homo, Femmine, Il giustiziere* o *Anarchie, Sentimento, Il figlio*).

Del teatro sintetico di Corra, Settimelli e Marinetti non hanno che la lunghezza. Una luce acre, tagliente, li illumina: v'è presente la deformazione espressionista; senti in "Ecce homo" il quadro, i personaggi da "dramma della strada"; e più tardi il mondo avveniristico che sedurrà anche *Metropolis*.

---

(49) Notiamo che il titolo venne ripreso da André Breton: *Les vases communicants*, Gallimard, Parigi 1932.

(50) MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO: *Omaggio a Balla*, Bulzoni, Roma 1967.

(51) SILVIO D'AMICO: *Teatro italiano*, Treves, Milano 1937, 2ª edizione, p. 247.

Relazione tra teatro simbolista e teatro sintetico

Non per la indicazione isolata di *Troppa fretta*, ma per motivi ben più complessi, e peraltro dimostrabili, concomitanti o no, crederei di poter indicare le origini del teatro sintetico in quattro fenomeni: il romanzo sintetico, il teatro di poesia dei simbolisti, il teatro di varietà (e forme similari), il cinema di corto metraggio.

Per il romanzo sintetico occorrerà anzitutto vedere le stesse esperienze del Corra: ad esempio i romanzi, definiti "sintetici", *Note biografiche su Lapa Bambi* (1913) e *Sam Dunn è morto* (scritto nel 1914).

« Crepuscolo d'aprile » (1912) è un "attimo sintetico", contenuto in cinque righe della pagina 111 di *Madrigali e grotteschi* (52):

> Oh! dolcezza qui nel mio studio vicino alla finestra spalancata. Io vorrei, morire. Io sono il mondo. Virgola: agile e alato sussulto di una vecchia finestra screpolata che sente avvicinarsi il firmamento.

Ma ne dà subito dopo la traduzione analitica da pag. 111 a 113, in trentanove righe:

> È una sera d'aprile. Io provo una chiara dolcezza a starmene qui nel mio studio vicino alla finestra spalancata. Io vorrei, (è passata una rondine, rapidissima, vicino alla finestra; quel tratto nero improvviso nel chiaro del cielo mi ha fatto sussultare, e la mia mano, involontariamente, ha dato un tocco sulla carta: m'è venuta una virgola fuori posto) morire.
>
> Ma indugiamo su questa sensazione strana. Sembra quasi che il passaggio di quella rondine si sia tradotto per mezzo della mia mano in questa virgola sulla carta. Pensando a questa sinuosa situazione dell'esser stato, in certo modo, legato al mondo per un attimo, la risento con intensità e mi sembra di essere veramente riallacciato al mondo, di identificarmi a poco a poco col mondo. Questo segno è stato per me la traduzione grafica di un moto nervoso che mi veniva da una rondine. Sì, una rondine è passata davanti alla mia finestra, un tratto nero, poi più niente, qualche cosa come un brivido; ma ora, un senso di torpore che mi viene dalla mia sensibilità esasperata mi pone come una nebbia sull'intelligenza, mi pare di non essere più sicuro che sia stata proprio un rondine, forse questi muri screpolati non sono cose morte, c'è forse in essi una vita, forse questa finestra che ho davanti è un'entità in cui si agita un'anima ignota e quel tratto nero che ho visto è stato un suo brivido, un suo sussulto. Ma, ammettendo che questa finestra abbia una sensibilità, per quale ragione mai avrà rabbrividito? Forse perché ha sentito calare dall'infinito, su la sua povera vecchiezza rovinosa e screpolata, l'immensa maestà del firmamento. Tra poco spunteranno le prime stelle. E se tutta questa mia fantasticheria fosse vera, io potrei dire che quella virgola fuori di posto

---

(52) Bruno Corra: *Madrigali e grotteschi*, Facchi, Milano 1919.

è il simbolo del sussulto della vecchia finestra del mio studio, che ha rabbrividito sentendo avvicinarsi il firmamento.

È proprio italiana e futurista la innovazione (invenzione mi parrebbe una esagerazione) del romanzo sintetico?

Nel 1870 Bret Harte presenta *Condensed Novels and other Papers*. Ambrose Bierce pubblica nel 1899 le sue brevissime *Favole fantastiche*. Aragon, invece, dà alle stampe nel 1924 *Quelle âme divine*. È un romanzo d'avventure i cui capitoli sono lunghi dalle tre alle venti righe circa (53).

Luigi Scrivo, segretario di Marinetti, volle rilanciare attorno al 1940 il "romanzo sintetico" presentando *Picchiata nell'amore* di Bellanova, con una prefazione che era un vero e proprio *Manifesto del romanzo sintetico.*

Nella seconda metà dell'Ottocento praticavano una sorta di teatro sintetico alcuni simbolisti francesi e gli scapigliati italiani. I monologhi ottocenteschi potrebbero essere un teatro sintetico, come pure il teatro di poesia, il "théâtre dans un fauteuil". Esempi ne avrei nella « Giulietta e Romeo » del *Libro delle Figurazioni Ideali* (1894) di Lucini, in pochi versi, dove l'*antefatto* è soppresso, e si arriva subito alla scena-base (del verone): si arriva allo "Shakespeare condensato", proprio come vorrà poi Marinetti.

Che il teatro sintetico futurista assuma la "misura" di certo teatro breve simbolista, non può meravigliare. La poesia italiana dei primi anni del secolo ha pagato ampiamente il suo tributo al simbolismo. È simbolista anche Marinetti, nelle sue prime poesie. E lo stesso *Roi Bombance* si lega al simbolismo. Mallarmé pensa a un teatro simbolista e scrive per Coquelin *L'après midi d'un faune*. Ma soprattutto v'è il caso Verlaine, cui occorre ritornare. Verlaine fece diversi tentativi teatrali, e, ciò che non può non apparire particolarmente interessante, alcune di queste prove erano in direzione del teatro di rivista. *Qui veut des merveilles?*, scritto da Verlaine in collaborazione con François Coppée, reca il sottotitolo « Revue de l'année 1867 » ed è un divertente testo per una « revue » da teatro "boulevardier", quel che oggi diciamo, appunto, teatro di rivista o commedia musicale. Vi sono scene lunghe e scene brevi: ad esempio, la scena III (« La nacelle du ballon captif de l'Exposition ») consta di due battute (54).

(53) Il racconto « La donna » di Bret Harte (trad. Stefania Piccinato) e « Favole fantastiche » di Ambrose Bierce sono nel « Caffè », VII, 5, Roma, maggio 1959. *Quelle âme divine* è in *Le libertinage*, NRF, Parigi 1924, pp. 29-38.

Verlaine ha anche scritto il testo per canzoncine da cabaret: ad esempio *Faut hurler avec les loups!* (55), ha per sottotitolo « Théâtre des Folies-Hainaut. Chansonnettes par M. Pablo de Herlanes, chantées par Edmond Lepelletier ». Ora, probabilmente il teatro delle Folies-Hainaut non esiste, ma per certo Pablo de Herlanes è Paul Verlaine, e Lepelletier è personaggio rigorosamente storico. Si tratta di tre *couplets* in stile rivistaiolo puro. Un altro "scherzo"? Non è da credere. Verlaine non era poeta da "torre d'avorio", anzi stava dentro la vita fin troppo: ed ebbe una ricca produzione di epigrammi, di versi sarcastici, anche nelle forme della canzoncina da "boulevard" o da "cabaret". Ciò controbatte l'opinione del Papini ("amenità"), e del Calendoli ("scherzo"). Diremo di più: il "teatro rapido" si inquadra abbastanza bene in un largo settore dell'opera di Verlaine, e sta a dimostrare una cosa importante: il rivolgersi alla fonte di un teatro plebeo, antiaulico, antiaccademico, come quello della "revue" o del "cabaret".

In questo senso, conoscesse o meno Marinetti il pezzo di Verlaine, ci troviamo di fronte al caso classico della "fonte comune": perché il "teatro sintetico", repetita juvant, ha, tra le altre sue componenti d'origine, proprio il teatro di varietà (56).

Un legame fra teatro della Scapigliatura e teatro sintetico si ravvisa per il tramite di Lucini, secondo il già citato esempio di "Giulietta e Romeo". Si aggiunga che fu tipica della Scapigliatura anche la forma "bassa" del teatro: la festa, la mascherata, il corteo (57). Se il carattere primario del teatro sintetico futurista è il suo essere anticonvenzionale e antiaccademico, queste "forme basse" hanno certo concorso alla sua nascita.

Non mancarono le influenze esercitate dal teatro sintetico, anche

---

(54) Cfr. a p. 74 di PAUL VERLAINE: *Oeuvres poétiques complètes*, NRF, Parigi 1948.

(55) Op. cit., p. 776.

(56) Il *Manifesto del Teatro di varietà* cita al punto 5 (« Il meraviglioso futurista ») un esempio (il dodicesimo) di scena sintetica o « cumulo di avvenimenti sbrigati in fretta e di personaggi spinti da destra a sinistra in due minuti ». Eccolo: « Ed ora diamo un'occhiata ai Balcani: Re Nicola, Enver Bey, Daneff, Venizelos, manate sulla pancia e schiaffi fra Serbi e Bulgari, un "couplet", e tutto sparisce ».

(57) Alla « Famiglia Artistica » di Milano si tenevano feste mascherate. Così all'osteria del « Pescatore ignobile »; vedi inoltre il « Rabadan » o carnevale milanese (cfr. PIETRO MADINI: *La Scapigliatura milanese*, Famiglia Meneghina Editrice, Milano 1929). E qui venivano cantati "couplets", inscenati "sketches", ecc.

se in un certo periodo storico si possono avere manifestazioni concomitanti o simili pur senza rapporto diretto di influenza (Ivan Puni faceva dei *ready-made* prima di Duchamp, né Duchamp conosceva Puni quando fece i suoi). Ma colpisce il fatto — ad esempio — che nel suo teatro Cocteau abbia seguíto abbastanza da vicino il teatro sintetico (e non si può pensare che non lo conoscesse): la *Antigone* del 1922 è da lui definita una "contraction", è sviluppata in ventuno pagine e nella nota preliminare Cocteau dice: « C'est tentant de photographier la Grèce en aéroplane. On lui découvre un aspect tout neuf. Ainsi j'ai voulu traduire Antigone. A vol d'oiseau de grandes beautés disparaissent, d'autres surgissent; il se forme des rapprochements, des blocs, des ombres, des angles, des reliefs inattendus » (58).

Il teatro sintetico futurista si caratterizza dal teatro di poesia dei simbolisti per il secco passaggio dall'astrazione al reale. È, comunque, un processo di sintesi accelerato dalla "presenza" del cinematografo; che i futuristi diranno "concorrenza".

Nel cinema — espressione ancora nella sua fase iniziale di formazione — si possono vedere "sintesi" del teatro nei filmetti attorno agli Anni Dieci. Condensazioni in un atto (cento metri di pellicola o poco più) di *Pagliacci* e *Otello*, *El Cid* e *Il mercante di Venezia*, *Spettri* e *Amleto*, produzioni italiane e francesi, danesi e britanniche.

Anche l'interesse rinnovato del teatro fine Ottocento per l'atto unico è condizione favorevole per la accettazione del teatro sintetico. Un testo di transizione fra teatro simbolista e sintetico potrebbe essere la commedia sintetica, in versi, *Dissonanze* di Bruno Corra ed Emilio Settimelli; o il *Mistero* di Cantarelli. *Dissonanze* arieggia addirittura alla *Partita a scacchi* di Giacosa col suo ambiente trecentesco e i due protagonisti: la Dama e il Paggio.

La scena dell'anima

Il contributo di Corra al teatro futurista mi sembra già messo in luce abbastanza dalla sua partecipazione alla stesura del *Manifesto*, e dalla sua presenza in alcuni testi fra i più significativi tra quelli menzionati: *Le mani*, *Dissonanze*, *Passatismo*, *Il pranzo di Sempronio*; inoltre dall'aver promosso, con Settimelli, la rappresentazione dei

(58) JEAN COCTEAU: *Théâtre*, vol. I, Gallimard, Paris 1948.

drammi minimi, con compagnie di cui fanno parte le attrici Paoli, Mariani, Berti-Masi, e gli attori Gualtiero Tumiati, Luigi Almirante, Tempesti, e poi con i complessi Muchi-Sevilla, Tina Di Lorenzo-Armando Falconi, e Masi-Zoncada, che presentò *La canaglia*, commedia sintetica di Corra e Settimelli. In *Battaglie* il suo interesse per il teatro continua negli scritti « Creare il teatro italiano », « Note teatrali », e « La risata italiana » (59) già citato. Più tardi egli continuò la sua attività teatrale, in collaborazione con Giuseppe Achille, per commedie di spirito del tutto diverso, e che corrispondono un po' ai suoi romanzi di "routine", in contrapposizione a quelli d'avanguardia come *Sam Dunn è morto.*

Arnaldo Ginna (però firmava Arnaldo Corradini) partecipò al movimento teatrale in maniera del tutto personale, e che non si discosta affatto dalle sue ricerche pittoriche. Fece del teatro animico, come la sua pittura astratta è animica, ed ecco i suoi "stati d'animo sceneggiati", scritti in collaborazione con Emilio Settimelli, *Uno sguardo dentro di noi*, *Dalla finestra*, o con lo stesso Bruno (*Alternazione di carattere*). Anche Balilla Pratella presentò "stati d'animo drammatizzati", ma forse con minore accensione immaginativa del Ginna.

La messa in scena e la scenografia di questi drammi non rinnegano il pittore astratto e le propensioni surrealiste. Dice la didascalia che precede *Uno sguardo dentro di noi*:

> Scena fantasticamente sfumata. È il fondo del nostro « Io interiore ». Luce bluastra. Una dolce statuetta spirituale nel mezzo della sala su di un rialzo di velluto.

Dalla finestra non è che una descrizione di tre attimi, senza una parola. Due sonnambuli in movimento che si urtano e precipitano da un alto muro davanti a un vecchio paralizzato che non può far nulla.

Il paradiso artificiale (inedito), coi suoi cadaveri con le teste traforate da spilloni, ha un ghigno alla Buñuel.

I drammi "minimi" del Ginna hanno — si ripete — un sapore "surrealista", insolito nella nostra letteratura, come vedremo anche nelle sue novelle. Identica osservazione fa Carlo Belloli, a proposito di certe sequenze del *Film futurista*, cioè *Vita futurista* (60).

F.T. Marinetti volle Ginna come scenografo e gli fece preparare

(59) Cfr. nel già cit. *Battaglie*, a pp. 111, 171, 185.

(60) Cfr. CARLO BELLOLI: *Poetiche e pratiche del cinema d'avanguardia dalle origini agli anni trenta*, in « La Biennale », n. 54, Venezia 1964.

le scene e i costumi per una riedizione di *Roi Bombance*, peraltro non realizzata.

« Lo spirito mangione di Roi Bombance », mi dice Ginna, « ingoiava tutto: facevo uscire tavolo, sedie, piatti e posate, tutto dalla pancia del Re ».

Il mobilio futurista

Ginna, che si era divertito, con Balla, a disegnare motivi ornamentali per arredamenti e portare cravatte futuriste, si dedicò anche al mobilio futurista, e fece mobili di lusso per la casa dell'attrice cinematografica Diana Karenne, che poi se ne disfece. (Ginna non ricorda se passarono ad un'altra attrice: la Hesperia).

La Karenne, che nel 1917 rilevò la Novissima Film, voleva intraprendere qualcosa di moderno con Ginna, ma il progetto non giunse in porto. I mobili erano stati composti presso le ebanisterie di Faenza: tutti in legno pregiato, come acero e palissandro, con decorazioni in oro a mosaico, studiati per una sala da pranzo, un salotto (sofà egizio, poltroncine), una camera da letto (specchi, toilette, letto, armadio). Forse questi mobili — in forme di bottiglia di profumo, di bomboniera — sopravvivono ancora in qualche casa romana, come le cornici per le porte della casa della principessa di Teano, che si valse dell'opera del Ginna.

Sulle idee di Ginna per il mobilio futurista è uno scritto, da lui firmato, pubblicato in « Italia futurista » e che riporto condensato dal bel volume di Filiberto Menna *Enrico Prampolini* (61):

> In un articolo intitolato: « Il primo mobilio italiano futurista » e pubblicato in « L'Italia Futurista » nel dicembre del '16, Arnaldo Ginna accenna ad una serie di mobili da lui disegnati e realizzati ispirandosi alle idee fondamentali di Sant'Elia e cioè, come scrive lo stesso autore, al « bisogno di ultramodernismo originale, di igiene, di eleganza, di emozione sintetica », tutte qualità, queste, che solo la macchina consente di realizzare, in quanto la lavorazione a mano, scrive Ginna, implica « necessariamente delle scabrosità delle rugosità dei ghirigori d'intaglio ». L'autore, quindi, pur non rinunciando al tono aggressivo, provocatorio e autopubblicitario di molti manifesti e scritti futuristi, si richiama esplicitamente ad uno dei temi centrali della poetica di Sant'Elia, ossia alla esigenza di razionalità e di igiene, ma nello stesso tempo, alla necessità di non rinunciare al fattore lirico, alla « emozione lirica », come

---

(61) FILIBERTO MENNA: *Enrico Prampolini*, De Luca, Roma 1967.

scrive lo stesso Ginna, e di non sacrificare ogni giovanile, ottimistica carica vitale. « L'arredamento di una casa, di un "restaurant", di un hotel — sostiene l'autore — deve avere un carattere, voglio dire che ogni stanza deve avere una fisionomia che va d'accordo con quello che si deve compiere ». E aggiunge: « Mi pare che così l'arte trovi un degno compito d'assolvere. L'arte introdotta intimamente nella vita, nelle nostre attitudini, nei nostri bisogni. Mi pare degno compito quello di introdurre una raffinatezza elevata; una eleganza nuova e tutta italiana; dell'igiene, del benessere, dell'allegrezza e dell'ottimismo nella vita ». Ma dalle dichiarazioni di Ginna risulta chiaro anche un altro fatto e cioè che nell'ambito della poetica futurista la linea fantastica e la linea funzionalista non sono mai completamente separate, ma trovano già in Sant'Elia un sicuro punto di incontro proprio nella esigenza lirica e in questo sentimento gioioso del vitale.

Sam Dunn

Il più importante degli scritti di Bruno Corra è *Sam Dunn è morto*, "racconto insolito", su cui non si è soffermata l'attenzione di molti critici.

Raffaello Franchi in *Memorie critiche*, parlando di Vieri Nannetti e dell'« Italia futurista », non si lascia sfuggire l'occasione per fare un convinto elogio a Corra (62):

> Vieri Nannetti non è nuovo al mondo dell'arte letteraria e plastica, né come spettatore, né come discretissimo attore. Lo ricordo amico e compagno di Settimelli, di Corra, di Carli e di Chiti, durante il tempo in cui visse a Firenze il giornale « L'Italia futurista »: lo ricordo fotografato in borghese e in divisa d'ufficiale alpino accanto a certi suoi algebrici quadri offerti, in blocco con l'autore eroe di mensa e di guerra, ai dinamici capitoli di storia vocalmente e quotidianamente tuonati da F.T. Marinetti... Quanto all'intelligenza, nel gruppo dei suoi compagni d'allora, ce n'era a sacchi: di un tipo bensì astratto, antiformale, pregiudizioso di pericolose modernità neoromantiche, creatrici di brividi azzurri e vetrini, alieno dall'astringersi nei limiti dei personali temperamenti e delle personali passioni che, a forza di stringersi, sortiscono poi in riconoscibili resultati di forma, di personalità, di stile. Per questa ragione, e nonostante che leggendo la miracolosa *Mrs. Dalloway* di Virginia Woolf mi tornassero addirittura in mente certe sacrificate pagine sulla capitale impazzita di Bruno Corra nel *Sam Dunn è morto*, quella futurista pattuglia azzurra ci lascia appena un ricordo di cielo visto in sogno, labile, poetico e disabitato.

È uno dei pochi scritti, questo, che menziona il "secondo" grup-

(62) Raffaello Franchi: *Memorie critiche*, Parenti, Firenze 1938, pp. 181-82. Il Franchi però dimentica di menzionare anche Arnaldo Ginna.

po futurista fiorentino (restando il "primo" quello di « Lacerba » degli anni 1913-1914), e con un apprezzamento, pare, del tutto favorevole. Ed è anche una delle poche menzioni del romanzo del Corra, autore che è appena ricordato in smilza scheda nei *Narratori (1850-1957)* di Luigi Russo (63) — che però ignora *Sam Dunn* — e che appare con due soli titoli nel capitolo dedicato al futurismo di *Pezze d'appoggio* di Falqui (64). Camillo Pellizzi ne *Le lettere italiane del nostro secolo* (65) ne ricorda la partecipazione al teatro futurista, ma senza riferimenti specifici. Ed a pag 226 scrive:

Nel complesso, il dramma futurista è stato inferiore alla sua messa in scena; alle sue sintesi esteriori non ha corrisposto la sintesi interiore, che richiedeva maggior fatica, e forse ingegni affatto diversi. E infatti, degli scrittori citati, Carli e Settimelli si sono poi dati al romanzo e alla polemica politica; nella politica portando, ed era forse il suo luogo più proprio, lo spirito avventuroso e appassionato del Futurismo; e, nel romanzo, travasando alcuni residui pseudoletterari del loro passato, che sono sempre interessanti e vivaci, ma non sempre artistici. Bruno Corra fa ormai soltanto il romanziere; e quegli stessi residui lo hanno seguito per un buon tratto: un anarchismo frenetico, tutto di testa, che somiglia ai moti incomposti della sensualità giovanile, che ritrae questi con compiacenza e frequenza, e che alla fine può anche arrivare a conclusioni opposte, autoritarie, assolutiste, dogmatiche, ma sempre attraverso un processo che non ha nulla da spartire con l'arte. Migliori sono certe novellette paradossali del Corra, e il suo ultimo romanzo, *Sanya la moglie egiziana*, dove finalmente tutti i personaggi prendono altezza, larghezza e spessore, l'azione prende movimento, la vita è presente e percettibile, e non solo garantita sull'onor suo dall'autore; ed infine è sensibile ancora, ma non più nociva, la preoccupazione per motivi sociali e storici, che dà ancor oggi a questo scrittore, come a quegli altri due, una cert'aria non antipatica di propagandista e di predicatore; ultimo residuo, forse, di abitudini futuriste.

Sam Dunn fu scritto nel 1914, stampato nel 1915 (Facchi), ristampato nel 1917 (Studio Editoriale Lombardo) e nel 1928 (Alpes).

Dice Bruno Corra nella terza edizione:

Lo ristampo quasi intatto: cambiando appena qua e là una frase, una parola.

Alcuni miei colleghi ed amici mi fanno osservare che questo bizzarro romanzetto rientra — come soggetto, come forma, come tono — nella tendenza letteraria che oggi si chiama NOVECENTISMO. « Tu hai fatto nel '14 » — mi

---

(63) Luigi Russo: *Narratori (1850-1957)*, Principato, Milano-Messina 1958, pp. 333-334.

(64) Enrico Falqui: *Pezze d'appoggio*, Le Monnier, Firenze 1940, pag. 131.

(65) Camillo Pellizzi: *Le lettere italiane del nostro secolo*, Libreria d'Italia, Milano 1929.

si dice — « ciò che i bontempelliani hanno incominciato a fare nel '24. Tu puoi dunque rivendicare su Bontempelli la tua priorità di scopritore del NOVECENTO ».

Me ne guardo bene! Certo, non posso fare a meno di riconoscere che Bontempelli — scrittore di grandissimo ingegno — inaugurando il novecento nel novecentoventiquattro ha scoperto l'America in transatlantico. Marinetti, prodigioso temperamento di anticipatore, lo ha preceduto di almeno sedici anni; e di almeno dodici lo han preceduto alcuni scrittori nominati Mario Carli, Emilio Settimelli, Remo Chiti e Bruno Corra. Però, per conto mio, non intendo di rivendicare nessunissima priorità. Giuro, anzi, di non aver scoperto proprio niente! E se questo racconto, per certi suoi caratteri, può far pensare il contrario, dichiaro che si tratta di coincidenze del tutto casuali, alle quali non si deve attribuire alcun valore.

Sono stato futurista, avanguardista: non lo sono più affatto. La funzione dell'avanguardia rivoluzionaria mi pare esaurita, così in arte come in politica, e specialmente in Italia. Era forse, nei primi anni del novecento, un residuo di ribellismo ottocentesco?

Questo che io ristampo, dunque, vuol essere semplicemente UN RACCONTO INCONSUETO, il quale si propone solo (bando alle tendenze, alle scoperte e alle rivendicazioni!) d'interessare un pubblico ristretto di amatori del bizzarro.

Le due precedenti edizioni (tremila copie in tutto) ebbero un sigolarissimo successo. Molti sconosciuti ammiratori mi scrissero, chiedendomi quanti anni avevo passati in manicomio. Una signora incontrata a Interlaken mi raccontò che suo marito dopo aver letto SAM DUNN era stato preso da una violenta passione per le scienze occulte e, per potersi dedicare tutto alla stregoneria, s'era diviso da lei. Una ragazza di forme giunoniche che serviva in un bar di Torino, mi disse: « Da quando uno dei clienti del bar ha letto il suo libro, tutti hanno cominciato a chiamarmi Peppona, e io sono piena di lividi per i pizzicotti che piglio ». Una nobildonna veneziana di famosa bellezza, la quale abita in un palazzo sul Canal Grande, mi fece sapere da un comune amico che dopo aver letto questo racconto aveva dovuto prendere, come antidoto, una buona dose di olio di ricino.

Quanto alla critica, devo confessare che essa, unanime, giudicò il mio racconto con sprezzante severità. Adesso però mi capita spesso di leggere sui giornali che "SAM DUNN è la cosa migliore che Corra abbia scritta, ed è un vero peccato che una così originale tempra di scrittore si sia guastata per correr dietro alle corrompitrici blandizie dei successi editoriali!".

Vediamo un po', ora, che giudizio danno i lettori del millenovecentoventotto.

Romanzo avvenirista — si svolge nel 1943-52 — è il breve itinerario del saggissimo ma scettico e incomunicabile Sam Dunn, potenzialmente ricco di energie fantastiche e di tesori spirituali, ma inerte, la cui energia occulta scatena a Parigi una follìa collettiva, ucciso, dopo la scomparsa del santeliano Hotel Portorosa, dalla came-

riera Rosa André, che lo percuote barbaramente e ripetute volte con la giunonica "parte posteriore del suo corpo".

Ora Sam Dunn "è morto", ma il suo silenzio scettico, anche se

... ritarderà... non impedirà l'avvento meraviglioso che molti indizi annunciano... Noi viviamo su una polveriera di fantasia che non tarderà a scoppiare... Tutti conoscono le poche righe pazzarellone che egli scrisse alcuni minuti prima di morire:

« IO sono un attimo bizzarro galleggiante nella pazzia dell'esistenza. ME ne sto sulla poltrona sbalordito ed incerto di fronte alla realtà tranquillamente vivente. NE ho un'impressione di vertigine non pericolosa in fondo. FREGO un cerino ed accendo, vivaddio, una buona sigaretta ».

Sam Dunn è un concentrato di possibilità meravigliose, ma la sua tensione intellettuale lo porta verso il caos.

Perde di vista

gli avvenimenti della esistenza quotidiana, i problemi della comune vita sociale, i concetti e le leggi a cui deve uniformarsi la nostra attività normale. Evenienze materiali comunissime bastavano a sconcertarlo, a travolgerlo, a trascinarlo ad agire nelle più illogiche e ridicole maniere... Egli stesso confessava di essersi molte volte alzato da tavola senza mangiare perché non riusciva a ricordarsi quale *metodo* si debba seguire per far passare le vivande dal piatto alla bocca.

Aneddoti simili si raccontano a centinaia. I fatti della realtà lo interessavano solo in quanto erano sintomi di un sommovimento vitale ancora inesplorato...

Rileggo: *metodo*, *sommovimento vitale ancora inesplorato*. Non è che una curiosità di più, tra quelle che vengo esponendo in queste pagine. Ma mi pare proprio che lo spunto iniziale di questo personaggio proto-surreale, quasi incorporeo, inventato da Bruno, sia davvero da ricercarsi, autobiograficamente, nello stesso Bruno, come nei particolari atteggiamenti vitali, nelle forze occulte e animiche, di Arnaldo.

Il mondo vitale di Arnaldo sarà sempre immensamente più grande della sua realtà circoscritta, del suo limitato involucro terreno. Arnaldo vede "grande", i suoi occhi sono come lenti di ingrandimento, come cannocchiali. La sua capacità di sentire non si misura. Non per niente contiene dentro di sé un altro Arnaldo, che è Arnaldaz. Se è attratto da un piccolo fatto, da un qualunque problema, lo riproietta subito in una scala enormemente maggiore. È come il giornalista di *Ieri sera al tabarin* (66), che crea subito — con assoluta

(66) Arnaldo Ginna: *Ieri sera al tabarin*, in « L'Impero », Roma 19 giugno 1926.

logica — un rapporto, pressoché inconcepibile, impossibile, tra un piccolo evento, un incidente al tabarin, e il "grandemente tragico" che ne è nato nel suo animo.

Futurismo e novecentismo

Nella prefazione alla seconda edizione di *Sam Dunn è morto* (1917) Corra lamenta che nessuno abbia fatto notare la importanza che il romanzo *Sam Dunn* ha nella letteratura « dal punto di vista tecnico », e che si tratta di un romanzo "sintetico", cioè: « il primo romanzo senza capitoli di preparazione, senza squarci riempitivi, senza particolari oziosi, senza luoghi comuni, riposanti e diluiti, ecc.; quindi "essenziale" ».

Nella prefazione alla terza edizione affronta, come abbiamo visto, il problema della anticipazione che potrebbe essere ravvisata nei romanzi sintetici di Corra su quelli di Bontempelli. È innegabile che negli scritti del Corra e di altri futuristi è qualcosa che sarà anche bontempelliano, anche se è stata vista nel novecentismo una reazione al futurismo, e che essi, come è provato dalla stessa narrativa "sintetica" del Corra, possono avere avuto qualche influsso su Bontempelli. Anche nelle parole di Corra è una chiara allusione, seppure fatta con distacco.

D'altronde *Sam Dunn* è stampato fin dal 1915, e i romanzi "sintetici" di Bontempelli *Vita intensa* e *Avventure* sono del 1919-21. Resta comunque il fatto che la constatazione del legame tra futurismo e novecentismo bontempelliano può essere data anche dal Corra e dalla produzione del gruppo fiorentino (medianico, occultista). Basti pensare ai "miracoli" di Bontempelli, come in *Minnie la candida.* Del resto Bontempelli non ha mai negato quel che deve al futurismo. Si legga "Analogie" (67) e se ne avrà conferma.

Il novecentismo, dice Bontempelli, rifiuta la realtà per la realtà come la fantasia per la fantasia. Vive del senso magico scoperto nella vita quotidiana degli uomini e delle cose. Si oppone alla deformazione romantica, e non intende astrarsi dalla realtà. È un appello alla magìa in quanto trasformazione che contrasta con i vizi ereditati dall'Ottocento e dal decadentismo. Ma non è la stessa cosa che futurismo.

---

(67) *Antologia della rivista 900* a cura di ENRICO FALQUI, L'Albero, Roma 1958, pp. 33-39.

Noi professiamo una grande ammirazione per il futurismo, che nettamente e senza riguardi ha tagliato i ponti tra Ottocento e Novecento. Senza i suoi principii e le sue audacie, lo spirito del vecchio secolo, che prolungò la propria agonia fino allo scoppio della guerra, ancora oggi ci ingombrerebbe... Tale opera di sgomberamento il futurismo la compí con una temperatura così alta, che l'assieme di tutti i suoi tentativi di realizzazione costituì per se stesso una notevole opera d'arte...

Ma « il futurismo fu — ed era necessario — avanguardista e aristocratico. L'arte novecentista deve tendere a farsi "popolare", ad avvincere il pubblico ». Il novecentismo « non crede alle aristocrazie giudicanti, vuol fornire di opere d'arte la vita quotidiana degli uomini e mescolarle ad essa... Tende a considerare l'arte come "arte applicata", che ha un'enorme differenza con la famosa "arte pura". L'artista sia soprattutto un eccellente "uomo di mestiere" ». Ed anche qui sentiamo molto vicini Corra — il suo gran rifiuto verso l'eleganza letteraria come "scopo" — e Bontempelli, anche se il realismo magico bontempelliano pare piuttosto fare storia a sé: né futurista, né surrealista, sta in una "trincea più avanzata", come la chiama, dopo esservi arrivato attraverso la via segnata dai futuristi; ma sa anche che, in questa città conquistata, « non tutti ci possono andare ad abitare ».

Il funerale di Lapa Bambi

Anche volendo limitarci a rileggere soltanto alcune delle opere di Bruno Corra dell'epoca dell'avanguardia (« Io sono stato futurista, avanguardista: non lo sono più affatto ») non possiamo ignorare, della sua attività letteraria futurista e pre-surrealista — di quella che si riferisce al teatro sintetico abbiamo già detto — altre opere significative, da ricercarsi soprattutto nella raccolta *Madrigali e grotteschi* (seconda edizione, 1919), dove è più di una pagina surrealista, e che comprende *Con mani di vetro* (1910-14), *Sam Dunn è morto* (1915), qui presentato come "romanzo sintetico", *I zig-zag della realtà* (1916), *Parole scritte su fogli inzuppati di origano* ("Poema sinfonico di sensazioni", 1916). *Con mani di vetro* contiene un altro "romanzo sintetico", cioè che bada soltanto all'essenziale: *Note biografiche su Lapa Bambi*. Lapa, « grassa » e « straordinariamente intelligente », « sembra imbecille ». La chiamano "Patata". Si chiede: « Io, Lapa

5

Bambi, che cosa sono? Forse per me la carne è l'anima ed ho torto a ribellarmi, il mio vero *io* è il corpo ».

Infelice, anche nel matrimonio, decide di uccidersi: « Ma se l'anima conservasse le forme del corpo? Ah! la sua facciona rossa tra le candidezze degli angeli... ».

Uno sparo, che sveglia il marito; ma, dice lo "stupido sublime": « c'è una porta che sbatte ».

Il "funerale" di Lapa Bambi è un altro esempio di funerale comico, caro ai futuristi, poi ai dadaisti e surrealisti:

Funerale

Sembra una fatalità!

Il carro funebre era già pronto, davanti alla porta di casa, tutto coperto di ghirlande (se la signora Lapa l'avesse visto ne sarebbe stata contenta); tutto sembrava promettere un bel funerale (almeno quello!), e invece...: hanno portato già la cassa, è troppo grande, non entra nel carro. E si è in una città di provincia, quello è il carro più grande.

Bisogna adattarsi a ricorrere ad un carro comune: si sceglie uno di quelli dell'*Agenzia per trasporti di vini, olî ed altri generi.*

Però c'è la musica. Una bella banda che suonerà la Marcia funebre di Beethoven. L'idea è di Chicco.

Il carro si avvia traballando.

La banda comincia a suonare. Ad un tratto una tromba lascia andare una *stecca* fenomenale. Sarà il freddo che agghiaccia le dita dei suonatori. Poi un'altra. E un'altra. La gente vorrebbe star seria, ma quelle stecche sono irresistibili: qualcuno ride, poi molti ridono, poi tutti ridono. Il carro va...

L'epitaffio: « Fiori? Saran cresciuti dei fiori sulla tomba della povera Lapa? Chi sa? Forse una sghignazzata bislacca di papaveri ». E si chiude come un racconto di Tozzi.

Nel romanzo, definito "erotico-sociale", *L'Isola dei baci*, ambientato a Capri, e firmato da Corra insieme a Marinetti (68) è una prefazione in cui Corra, già attratto in *Lapa Bambi* dall'"antigrazioso", fa addirittura professione di antiletteratura, dichiarando la sua propensione verso « la villanìa stilistica ». Vuole rimanere « fuori della letteratura » e non intende più scrivere romanzi « bene educati e come si deve ». Vuol "divertire". Posizione, invero, pericolosa: che può condurre spavaldamente al meglio, ma anche al peggio. Ed è in questo atteggiamento di rinuncia e di protesta, che poi andrà quasi inspiegabilmente accentuandosi, che potrebbe essere segnato il desti-

(68) F.T. Marinetti e Bruno Corra: *L'isola dei baci,* Studio Editoriale Lombardo, Milano 1918.

no della minore fortuna letteraria successiva del Corra: presso la critica, beninteso, non presso gli editori o il pubblico; ché l'abbondanza, la "fàcilità" e l'accessibilità dei suoi scritti lo renderanno presto uno degli autori più popolari.

Agli scrittori futuristi Ginna interessa anche come illustratore, e illustra — spesso in coppia con Rosa Rosà — libri di Carli, Settimelli, Bruno Corra, ecc. con sorprendenti parentele, nel 1910-15, con Chagall e Kubin, e ascendenze su Max Ernst e Savinio. Basta confrontare il suo cannone-struzzo con « L'antipapa » di Ernst e con « I tre genitori » di Savinio (certo in una linea che viene anche da Redon e dal grande Bosch...). Per *Madrigali e grotteschi* le illustrazioni sono della Rosà e di Ginna. Quelle di Rosa Rosà danno alle pagine un'aria liberty; quelle, alternate, di Ginna, talvolta anche un sapore "antigrazioso" e "strapaesano" come era avvenuto persino in certe illustrazioni di *Le locomotive con le calze* (il guardiano del giardino pubblico).

Il *Sam Dunn*, qui, è illustrato da Rosa Rosà. L'edizione 1928 ha le illustrazioni di Ginna, tra le sue migliori. La copertina è invece di Veneziani.

Nota sul surrealismo

Il surrealismo nacque ufficialmente, come movimento, nel 1924, quando André Breton pubblicò il *Manifesto del Surrealismo*, ma già esistevano alcuni scritti surrealisti di Breton, come di altri scrittori, fra cui Apollinaire, che avrebbe usato per primo la parola nel dramma surrealista *Le mammelle di Tiresia* (1916).

Scopo del surrealismo, come ha spiegato ampiamente la critica, sulla base delle esplicite dichiarazioni di Breton, era dare espressione all'attività pura dello spirito attinta alle sue origini, prima ancora che essa venisse comunque organizzata in una qualsiasi categoria della ragione, di tempo o di spazio, di causa o di effetto, di finalità, di estetica o di morale. Doveva essere manifestazione immediata della più segreta verità umana, l'essere per l'essere, la libertà pura che si esprime automaticamente, il che non significa meccanicamente, anzi al di fuori di ogni meccanica, per forza della sua vitalità stessa.

Automatismo psichico puro — aggiunge Breton — per il quale ci si propone di esprimere, sia verbalmente, sia per scritto, il funzio-

namento reale del pensiero, in assenza di ogni controllo esercitato dalla ragione, al di fuori di ogni preoccupazione estetica o reale.

Fonti del surrealismo sono l'intuizionismo bergsoniano, il lirismo nietzschiano, e lo spiritualismo, o psicologismo, tutti fenomeni della fine del secolo XIX. Lo psicologismo afferma la esistenza di una pre-vita spirituale, distesa negli strati del subcosciente, entro la quale deve essere ricercata la verità di noi stessi.

Le inibizioni, i "refoulements" della coscienza sono fatti sfociare dal surrealismo in espressione.

Sono quindi Freud, Bergson e Nietzsche che pongono le condizioni della nascita del surrealismo, eliminando le sovrastrutture che la coerenza umana e la necessità hanno accumulato. Come il surrealismo ha il suo precedente immediato nel dadaismo, così non ci meraviglieremo che il futurismo di Ginna sbocchi, in letteratura, nel surrealismo. Nei suoi racconti, che spesso si fregiano dell'aggettivo "psicanalitico" o "occulto" (« Attimi occulti » è racconto psicanalitico, « Attraverso il mare della vita » è racconto occulto) è sovente un « sogno che straripa nella vita della realtà » come diceva Gérard de Narval, un esistere che si pone « di fronte all'ignoto » come si esprime Rimbaud: ed è, in ambedue gli scrittori francesi, un precorrimento del surrealismo.

Le scoperte che l'indagine freudiana offre quali nuovi strumenti per le arti, con l'onnipotenza del sogno, il disinteressato giuoco del pensiero, il puro automatismo psichico, la messa in crisi del conscio, l'accettazione di ossessioni, paure, preoccupazioni, angoscie, allucinazioni, buio, caso, sesso, sogno, sonno, pazzia, vagabondaggio, soprannaturale, insolito come provocazione della emissione letteraria: sono inconsciamente, "occultamente" fatte dal Ginna prima che il *Manifesto del surrealismo* arrivi a teorizzarle, proclamandone la bellezza estetica, nel senso della frase di Lautréamont, citata da Breton (1934): « bello è l'incontro fortuito di una macchina da cucire e di un ombrello sul tavolo della dissezione ».

Surrealismo in Italia

Il surrealismo ebbe modo di svilupparsi in vari paesi dal 1924 in poi (Francia, Germania, USA); ma poco o quasi niente in Italia. Erano gli anni del fascismo e non era facile per i nostri scrittori dichiararsi prossimi a intellettuali di cui presto si cominciò il boicottaggio.

Però Marinetti, come dice G. Walch in *Poètes nouveaux* (69), ripreso anche da Giuseppe Ravegnani nella prefazione a *Poeti futuristi* (70) non ha torto nel « proclamare che Orfismo, Cubismo, Dadaismo, Simultanismo, Creazionismo, Surrealismo francese, Raggismo russo, Vorticismo inglese, Espressionismo tedesco, Costruttivismo, Ultraismo spagnolo, Zenithismo jugoslavo, Immaginismo anglosassone, in breve, tutte le scuole d'avanguardia nel dominio letterario o plastico devono a partire dal 1910 qualcosa al Futurismo ». E un episodio presurrealista, al di dentro del futurismo, io vedrei proprio nelle opere dei fratelli Corradini: principalmente in *Sam Dunn è morto* e ne *Le locomotive con le calze*. Il nome che si può fare, prima dei Corradini, per un surrealismo italiano, è quello di Alberto Savinio.

Hermaphrodito, pubblicato a puntate nella « Voce » (1916), è un testo di avanguardia ironico-sarcastico, con sprazzi surreali. Breton lo considerò di fondamentale importanza nella fase che precede la formazione del movimento. Al romanzo *Hermaphrodito* si può aggiungere il balletto *La morte di Niobe*, di cui Savinio scrisse libretto e musica.

De Chirico, autore di un surrealista *Ebdomero*, pubblica il suo romanzo a Parigi nel 1930, in lingua francese. La traduzione italiana apparve presso Bompiani nel 1943.

È qui un equivalente letterario della "pittura metafisica" del De Chirico, che i surrealisti considerano surrealista, e che De Chirico ideò in contrapposizione al futurismo.

La linea surrealista italiana potrebbe continuare con Antonio Delfini (*Il fanalino della Battimonda*), senza prendere in esame altre manifestazioni, certo non prive di interesse, dei giorni nostri.

Ma è anzitutto in *Sam Dunn è morto* e in *Locomotive con le calze*, come dicevo, che si può ravvisare, senza dubbi, una vena italiana surrealista. In *Sam Dunn è morto*, per esempio, leggiamo (71): « I fatti della realtà lo interessavano solo in quanto erano sintomi di un sommovimento vitale ancora inesplorato » e « La vera vita si è svolta appunto in questo substrato incosciente, dinamico, inesplorato, sul quale è stratificata la realtà materiale ». (E una delle illustrazioni di Ginna traduce visivamente proprio quest'ultima frase. Nel disegno

(69) G. WALCH: *Poètes nouveaux*, Delagrave, Parigi 1923.

(70) *Poeti futuristi* a cura di GIUSEPPE RAVEGNANI, Nuova Accademia, Milano 1963.

(71) BRUNO CORRA: *Sam Dünn è morto*, Alpes, Milano 1928, pp. 34-35.

appare anche una figuretta di donna ignuda: e la ricollegheremo al sessualismo del subconscio proprio in accezione psicanalitico-surrealista). È chiara qui la freudiana distinzione tra conscio e subconscio, e l'anticipazione di tutto quel lavoro di scandaglio ed esplorazione del subcosciente, che poi i surrealisti realizzeranno.

Affermando una esperienza italiana pre-surrealista non mi limiterei soltanto a Ginna e Corra; ma vi includerei anche altri elementi del gruppo fiorentino di « Italia futurista »: poniamo Mario Carli di *Notti filtrate* e Maria Crisi di *Montagne trasparenti.*

Nettamente surrealista è la "Parigi impazzita" del *Sam Dunn è morto,* e sono certamente surrealisti gli uomini-zucca e uomini-uccelli di Ginna, le sue donne-patata e uomini-coccodrilli, le locomotive che portano le calze e i finanzieri che pattinano. Surrealiste sono le avventure di Arnaldaz quanto il suo viaggio sonnambolico nella Morgue; i sonnambuli dell'atto sintetico *Dalla finestra* e i fumatori d'oppio di *Paradiso artificiale.*

E al surrealismo riportano anche certi suoi disegni: le nuvole che tirano pugni, le case che soffiano emanazioni magnetiche, gli uomini con la coda, lo spazzino che ingoia un uccello che vola, il cannone-struzzo, il mulo con i pattini, i cavalieri mascherati alla Grandville. Un surrealismo "ante-litteram", che a volte ben si piazzerebbe nell'*Antologie de l'humour noir* di Breton, dove di italiani non figura che Savinio. E non un realismo magico bontempelliano, il quale fu ricerca primordiale di essenzialità, del tutto agli antipodi col surrealismo.

D'altronde in più paesi si possono trovare scrittori che più tardi saranno surrealisti, spalla a spalla con i futuristi, in riviste parafuturiste come « Sic » di Albert-Birot. Lo stesso va detto per la presenza di futuristi nostrani in riviste dadaiste: Marinetti, Cangiullo, Prampolini, ecc. Vi fu — come è a tutti noto — se non un'amicizia almeno un rapporto Tristan Tzara-Marinetti. E la solidarietà fra scrittori di avanguardia fa sì che quando Marinetti viene arrestato e messo in prigione per una manifestazione interventista, Breton a Parigi si fa promotore di una protesta. Poi viene un chiarimento anche tra i due movimenti, e allorché Marinetti porta a Parigi il tattilismo, e Russolo con l'intonarumori, i dadaisti si schierano contro.

Breton accenna raramente al futurismo, nei suoi scritti, però è abbastanza interessante notare che nel primo *Manifesto* egli parli molto di "merveilleux". Ora, nel suo *Manifesto del Teatro di varietà,* Marinetti aveva appunto sottolineato il "meraviglioso". V'è tuttavia una differenza: Marinetti trova il meraviglioso (nel senso di straordi-

nario, di insolito, di poetico, di immaginativo) nel grottesco, nella vita moderna, ecc., mentre un teatrante come Bragaglia lo ricerca nell'artificio scenografico (72), un teorico come Canudo vede nel cinema « un nuovo sogno del meraviglioso imposto dalla scienza » (73), e D'Annunzio stesso crede nelle possibilità del cinema in direzione del meraviglioso (74). Breton e i suoi, invece, lo troveranno massimamente nel sogno, nel subcosciente e nel romanticismo allucinato del romanzo nero inglese o dei romantici tedeschi. Altri contatti tra i due movimenti non vi furono. Anzi, diventando il futurismo, fascista, e il surrealismo, rivoluzionario, la separazione diventò anche più netta.

È da concludere, su questo punto, che Ginna, Corra, e altri del gruppo di « Italia futurista », per il largo margine concesso al sogno, alla visione, alla allucinazione, siano stati davvero precursori del surrealismo, per quanto, però, forse più vicini ad Evola che a Marinetti. È un raffronto, questo, che andrebbe approfondito, e non mancheremo di farlo quando, a suo tempo e luogo, studieremo il movimento dada. E vedremo meglio come, per certi aspetti, Ginna avesse più affinità con i dadaisti Evola, Venna, Fiozzi e Cantarelli, che non con i futuristi veri e propri.

Nell'epoca fascista non si poté parlare in Italia di surrealismo come movimento o scuola. Se uno scrittore si fosse proclamato surrealista, subito sarebbe stato ricollegato ai surrealisti francesi o inglesi o cèchi o jugoslavi o spagnoli, i quali erano tutti comunisti o su posizioni a sinistra del comunismo. Nel regime fascista era impensabile e se lo fece, a un certo punto, Malaparte, e cioè negli Anni Trenta, ciò avvenne a regime stabilizzato, e con l'astuzia di dire: tutta la nostra grande arte, da Paolo Uccello in poi, è surrealista. In più Malaparte godeva i favori di un gruppo fascista che faceva la fronda, sicché gli era consentito di parlare di Eluard e di Picasso, anche se Eluard e Picasso erano comunisti. Andava bene perché lo faceva lui, Malaparte. A un altro non sarebbe stato consentito. Ma di questa manovra di Malaparte si avvalsero le opposizioni reali: parlare di surrealismo su « Prospettive » poteva essere un giuoco di fronda all'interno del fascismo. Ma su « Corrente » o su « Campo di Marte » (opposizione di sinistra), o

---

(72) Cfr. A.G. BRAGAGLIA: *Del teatro teatrale*, Tiber, Roma 1929.

(73) RICCIOTTO CANUDO: *L'officina delle immagini*, Bianco e Nero, Roma 1956, Introduzione, a p. 17.

(74) « Pensavo che dal cinematografo potesse nascere un'arte piacevole il cui elemento essenziale fosse il meraviglioso » (1914).

su « Frontespizio » (opposizione cattolica) il discorso non poteva non acquistare un significato diverso (75).

Ginna scrittore

Abbiamo accennato a Ginna pittore, scultore, cineasta, e mi pare il caso, ora, di completare il profilo tornando alla sua attività letteraria.

V'è, nella sua pittura, come abbiamo visto, una "subcoscienza cosciente". E le fa riscontro qualcosa di assolutamente simile anche nelle composizioni in prosa. In una prefazione scritta per il volume *Le locomotive con le calze* (1919) Bruno Corra chiarisce che « esse non sono né novelle, né fiabe, né racconti fantastici, né poemetti: non sono nessuna di queste cose pur partecipando dei caratteri di ognuna di esse ». E anche ciò dipende « dal rinnovamento » in atto « compiuto nel campo delle ricerche artistiche ». In queste pagine — che non sa chiamare che "composizioni" — è l'espressione di una soggettività, non preoccupata d'altro che di dare se stessa, scavalcante tutti i quadri prestabiliti dei generi letterari passati. Parole, frasi, movimenti stilistici e strutture sintattiche, sono « governate da un insieme di *rapporti logici personali e provvisori* ».

Il tentativo di definizione si attaglia anche ai vari scritti, inediti o pubblicati in giornali quotidiani, che abbiamo avuto occasione di sfogliare.

Ecco il ritratto dell'*Uomo-uccello* (76):

Checché se ne dica, è proprio un uomo.
Lasciamo stare la vera definizione di uomo. Date retta a me, lasciamo

(75) Un *Bilancio del Surrealismo* tracciò Carlo Bo nel dicembre 1944, all'epoca della repubblica di Salò (Cedam, Padova 1944). Contemporaneamente pubblicò una *Antologia del Surrealismo,* (Edizioni di « Uomo », Milano 1944). Vi si poteva leggere anche — e non era poco dati i tempi — la poesia *Liberté* di Paul Elaurd. Non vi figuravano invece scrittori italiani. (Nelle riviste surrealiste francesi gli unici italiani che si incontrano sono Alberto Savinio e Giorgio De Chirico). Dopo queste due pubblicazioni — particolarmente importanti per il periodo in cui apparvero — non si può dire che siano stati fatti in Italia ulteriori passi avanti sullo studio del surrealismo letterario, nonostante l'interesse dimostrato in questa direzione dalla rivista « Malebolge ». Sulla letteratura del futurismo e surrealismo Carlo Bo scrive anche in « La Biennale », nn. 36-37, Venezia 1959, nel saggio: *L'impresa letteraria del Futurismo.*

(76) Per tutti i racconti citati in questo paragrafo, editi in « L'Impero », « Oggi e domani », ecc., vedi la nota bibliografica in appendice.

stare. Accontentiamoci di sapere che per la maggior parte della gente è un uomo. Ciò non toglie che io e molti altri lo abbiamo definito un uccello. Ha il naso in forma di becco, la bocca senza labbra come un uccello, ha la testa spennacchiata come una cornacchia, e le mani adunche come certi avvoltoi non pericolosi di certi giardini zoologici.

E i piedi, i piedi direte voi, come ha i piedi? Questa è una questione importante, lo so, ma i piedi sono racchiusi in scarpe così larghe e abbondanti, che non si vede che cosa c'è dentro.

Io dico che è un uccello anche riguardo i piedi, perché se ne va *saltellando* di qua e di là, affaccendato in certe sue carte tenute con un lodevole ordine. Per vestito porta una tunica stile cinese e, non c'è che dire, la porta come un autentico cinese.

L'inizio del *Regalo del grammofono*:

Io non ricordo precisamente l'età che avevamo, ma è certo che eravamo dei bambini. In quell'epoca il nostro desiderio predominante era di poter avere un bel grammofono...

Una sera il babbo s'inquietò e disse: « Badate che chi non si contenta non gode ». A me parve di morire di dolore nel pensare che io... non avrei goduto mai perché mai mi sarei accontentato... Sentii così forte il dolore di non potere mai godere essendo incontentabile che mi misi a piangere...

L'incontro con *Un vecchio compagno fedele*, un cavallo, con una sensibilità che potrebbe far pensare a *Au hasard Balthazar*:

Si, il suo sguardo era soprattutto fedele; io non so dirvi precisamente perché, ma quel cavallone ossuto era come un mio vecchio compagno di sventura e di gioia; se avesse avuto un corpo umano ci saremmo presi per le mani e ci saremmo detto: Eccoci qua insieme nel monotono viaggio di questo vecchio mondo sempre uguale, a vedere cose compassionevoli ed a tirare avanti, a tirare avanti...

Bizzarre fantasie alla Kubin. Scritti mossi da vicende, anche esili, autobiografiche.

E, anche, situazioni "movimentate", come ne *Le guardie di finanza coi pattini a rotelle*, quasi influenzate dalla dinamica del film.

Il racconto *Come sono guarito dalla nevrastenia* non può non far pensare a uno dei primi quadri di Ginna. Ed ecco i richiami "interiori", "occulti", di *Attimi occulti*, dal sapore proustiano:

Tutto ciò mi accadde una mattina nel breve atto di prendere una zolla di zucchero per immergerla nel caffè. Quell'attimo fu magicamente ingrandito da una lente spirituale; il tempo si distese come un nastro elastico.

Quante volte ho vissuto attimi ingranditi senza averne coscienza? E voi, tutti, quante volte in una giornata avete dimenticato voi stessi per un attimo in cui forse avete vissuto la vostra vera vita?

Non potrebbe essere la mia vita quotidiana il sogno di un attimo ingrandito e quell'attimo di sogno essere la vera vita vissuta che forma le mie tendenze ed i miei pensieri?

Da quel giorno io sento che me ne vado sempre un poco per una strada buia, senza speranza, senza sapere perché... Cavalco un cavallo bianco e senza rumore, come un fantasma, inseguo una donnina bionda quasi senza sangue.

Mi succede senza volere, senza pensarci e senza un perché sospinto da un invisibile ed inafferrabile Destino; mentre Lei, la sconosciuta, avvolta nella chioma tenebrosa, sorge ad ogni svolta dei viottoli bui per rimproverarmi severamente senza un gesto e senza una parola.

Il Santo è l'incontro di alcuni ragazzi con un mendicante miserabile che, per il più puro e ingenuo dei fanciulli, è San Francesco, e per gli altri è un impostore. Vi si legge una breve premessa redazionale, forse di Remo Chiti, che cerca di dare una definizione della narrativa di Ginna:

Pubblichiamo questo racconto di Arnaldo Ginna scrittore *specialissimo* che noi non esitiamo a ritenere unico nel suo genere. Nell'arte fantastica di Ginna troviamo una smaniosa trasposizione di valori che permette di vedere il fondo delle cose. Vi campeggia l'*infanzia* che dà il marchio reale e indistruggibile, con il suo carico di prime emozioni, all'anima umana.

Nella sua prosa Ginna è "antigrazioso", ad esempio ne *Il famoso rimedio per i calli*, come predicano i suoi amici Pratella (77) e Boccioni (78). L'antigrazioso è intenzionale, vuol colpire e ha il gusto dello scandalo, cerca forme talvolta basse e volgari. Si può riconoscere l'antigrazioso anche in Ginna, anche se non prende forme estreme.

I nomignoli dei suoi personaggi sono talvolta Patatone, Lumacone, Beppa-zoppa.

Altre volte ama le frasi dialettali: « e mosca sé » (« e zitto, sai! ») oppure, in romanesco: « er Presidente ce stà », o in veneto: « ti ma ga schisà un ocio, fiol d'un can! »; e i giuochi tipografici con le lettere, alla Balla e alla Marinetti. Un altro titolo de *Il famoso rimedio per i calli* è infatti « Karometaliktionskamarakaramickrimi » e gli "accidenti" del Capitano Bobilaques han bisogno di composizioni futuriste , alla Buzzi o alla Depero, o incrociate, secondo le misteriose iscrizioni delle cattedrali...

Ma è anche lirico (*Attimi occulti*, *Attraverso il mare della*

(77) FRANCESCO BALILLA PRATELLA: *L'evoluzione della musica dal 1910 al 1917*, op. cit., nel capitolo « Contro il grazioso » (15 maggio 1913).

(78) Cfr. le sculture « antigraziose » di Umberto Boccioni.

vita), autobiografico (*Abbozzo della storia di un passerotto*), e moralistico, come propenso a filosofeggiare e a suggerire — è l'autore di *Metodo* che sopravvive — ma non nel senso di far degenerare le sue fantasticherie in obbliganti moralità didascaliche. È una voce della coscienza che parla, ma birichina, sorniona, indipendente: senza l'atteggiamento del maestro, anche se ci accorgiamo di starlo a sentire come un parente che non è mai discaro, diciamo, come un vecchio amico saggio.

Così comincia *L'uomo-zucca*:

> C'è qualcuno che si allarma perché crede che io voglia fare il letterato, l'artista, ecc. Invece io ho intenzione di dare dei consigli, e ne parlo come ne parlerei ad un amico facendo una passeggiata.
>
> Ho segnalato al libero pedone il pericolo di incontrarsi con l'Uomo-uccello, segnalerò il pericolo dell'Uomo-rospo, della Donna-patata, ecc. Questa volta però devo parlarvi benevolmente dell'Uomo-zucca.

Autobiografico, antigrazioso, moralistico, in *Gabrì il cameriere* (illustrato da disegni di Remo Chiti), ne *L'impossibile per una conferenza*, ne *L'Albero birbaccione* e in *Racconto ingenuo di un amico sincero*. Antigrazioso e quasi "strapaesano" in certi suoi scrittarelli inediti dove spesso fa capolino "la gallina futurista" e "la gallina passatista", giacché Ginna torna spesso alle sue origini e ai suoi ozi "lavorati" di gentiluomo di campagna.

Una volta volle addirittura esporre ai Mercati Traianei la "gallina futurista", e fu considerata una sua stranezza. Ma come giudicare "pazzo" uno scrittore che sa descrivere saporitamente la sua follia come nella *Commedia meccanica*? Ciò a cui tengo di più — dice in una pagina inedita — è il mio allevamento di galline Leghorn. E una volta tenta di raccontare un episodio di vita vissuta visto... da un pollo: *Hai il cervello di un pollo.*

Le locomotive con le calze

> Ogni sogno e ogni realtà sono cinematografie del mio cervello
>
> A. Ginna
>
> (*Attraverso il mare della vita*, 1926)

Ho cominciato prevalentemente dai suoi scritti inediti, o pubblicati in giornali quotidiani, dal 1926 al '30, per dare un quadro, appena disegnato, dello scrittore. Ma *Le locomotive con le calze* meritano

una illustrazione meno frettolosa. Le composizioni e novelle pubblicate sull'« Impero » e su « Oggi e domani » hanno un inequivoco sapore surrealista; ma quelle raccolte in *Le locomotive con le calze* (1919) denunciano, allo stesso tempo una spinta occultista, come di avanguardia in tutti i sensi — futurista, dadaista, surrealista — nel quadro di una auspicata "rivoluzione dell'uomo" dal punto di vista intellettuale, spirituale e morale. Insomma, convivono in Ginna il Buzzi e il Balla, il Corra e l'Evola.

Abbiamo visto dal libro *Metodo* che Ginna si interessava, come suo fratello, a problemi spiritualistici, occultistici, teosofici (non molto distanti da quelli caratterizzanti gli esordi di Evola, nonché tutto il successivo decorso della carriera di questo singolare e controverso autore).

Evola frequentava la casa di Balla e fu qui che Ginna lo conobbe. Quando si vuole spiegare la propensione di Balla verso le idee spiritualiste, non si può dimenticare la sua amicizia con Evola e ancor più con Ginna, che vide assai più frequentemente.

Il futurismo di Ginna, e talvolta anche quello di Balla, è a mezza strada tra quello puro e la esperienza occultista di Evola. Si potrebbe dire che trattasi di un futurismo parapsichico, spiritualista, « misticizzante » (78).

Ginna è occultista e va allo stesso tempo avvicinato a tutte le avanguardie.

Nelle pagine di *Locomotive* ritrovi la spiritualità che comincia a entrare nell'animo dei bambini, i quali si rifugiano nella loro vita naturale: i genitori, il mangiare... Da grandi porteranno tutto dietro, nel proprio animo.

In *Avverrantrà* sono ricordi non di un uomo solo, ma dell'umanità. E fanno riandare alle città fantastiche di Alfred Kubin, Sant'Elia, Richard Teschner, Virgilio Marchi.

Anche il nome di *Avverrantrà* non sa scriverlo che con un geroglifico:

(78) DANIELA PALAZZOLI: *Dada in Italia* in *Dada 1916-1966*, Schwarz, Milano 1966, pag. 108.

Tutte le idee di queste novelle vengono dal subcosciente: sono sentimenti "refoulés" — come diremmo con Freud — "refoulèments" dell'infanzia. È come un peso psichico interno che lo scrittore — mediante le sue composizioni — getta via: « e mi sentivo meglio ». « Uno psicanalista svizzero », mi dice Ginna, « un allievo di Freud, dopo aver letto le mie novelle, asseriva che era tutta interessante materia di studio per la psicanalisi ».

Le guardie di finanza coi pattini a rotelle è un racconto-azione tutto dinamico, quasi charlottesco: una corsa fantastica nella realtà, con un professore d'arte che ricava paradossalmente pezzi di marmo dalle statue, con una caduta nella fontana come nella celebre comica *The Cure*, in un episodio di vita comune nelle strade della Roma degli Anni Dieci, continuamente percorse da forze estranee.

Ancora ricordi infantili in *Lettera aperta ai bimbi di tutto il mondo dal vecchio senza coda*, in *Racconto in cui si parla del vecchio senza coda* (il quale sostiene che « l'uomo deve avere la coda come le scimmie per non essere da meno... »), in *Storia della scatola col nastro rosso donataci dal vecchio senza coda*, in *I bimbetti vanno dai nonnetti*, in *Storia di una bimba di nome Rossella* e in *Storia di una codetta che stava fuori da un buchetto.*

Queste composizioni sono passate per molto tempo inavvertite, dimenticate, o addirittura ignorate. Soltanto qualche mese fa la rivista « Tempo » nel citare titoli letterari stravaganti, ricordò curiosamente il titolo del libro di Ginna.

Un personaggio singolare delle composizioni di Ginna è Arnaldaz, che si accompagna con Arnaldo Ginna, e può incontrare anche lo Spiritello lunare, che perseguita o sollecita entrambi: una illustrazione di Rosa Rosà per il racconto *Arnaldaz*, compreso in *Le locomotive con le calze*, ce li mostra tutti e tre insieme, di notte, vicini a un lampione.

Si tratta dell'"altro Arnaldo", che per il suo pessimismo viene chiamato Arnaldaz, « un secondo io, mio figliolo»:

oh, crudele, in verità, io vi dico che vorrei uccidere mio figlio: diverrei reo davanti alla legge della mia coscienza? a quella degli uomini? a quella di Dio? Oh! credete, io supererei tutto se non fosse il brivido compassionevole di uccidere la carne della mia carne, di spandere il mio stesso sangue!

Un "altro Arnaldo" ora maledetto e ora vezzeggiato:

Arnaldaz mi moriva tra le braccia dallo spavento. Lo portai a casa di corsa e lo misi a letto. Adesso è ancora là con appena il naso fuori dalle coltri,

mentre mia madre gli dà le cartine, il the di camomilla, la mela cotta, l'impiastro di lino, e gli dice sempre: poverino, così, così, buono, buono della sua mamma, così, così, poverino, coccolino.

E questo vigliacco d'Arnaldaz gode gode tanto di questo infinito e stupido solletico morale e spirituale.

Di tutte le novelle che ha scritto, Ginna preferisce *Strano e documentato racconto di Arnaldaz.* (C'è anche un *Racconto per bocca di Arnaldaz*). È un "grottesco" a mezzo fra la realtà e la stranezza; un racconto "occulto" — le definizione è sua — che con l'intervento del match Paulino-Carnera alla radio, torna ad essere naturalezza, realtà — col solito diavoletto interno di Arnaldaz (Arnaldaccio, Arnaldo) che è come uno sdoppiamento.

Una visita alla "Morgue", dove l'ambiente sembra cominciare a muoversi; con sensazioni che risvegliano idee e fantasie nel subcosciente fino a creare un "colloquio interno" tra i due personaggi, che poi continuano ad essere uno solo: uno sdoppiamento della personalità ma in plastificazioni "cinematografiche", come dice lo stesso Ginna in *Attraverso il mare della vita*: « Ogni sogno e ogni realtà sono cinematografie del mio cervello ». E ancor più si vincola, la sua prosa, alla visualizzazione cinematografica. Gli sdoppiamenti li abbiamo visti, al cinema, in *Student von Prag* (1ª edizione: Paul Wegener, 1913, dal romanzo di Ewers) col protagonista che parla con la propria ombra, e in *Körkarlen* di Viktor Sjöstrom (da Selma Lagerlöf, 1922).

Li ritroveremo, nel cinema, nei film di Bergman, ma in altra forma: giacché traducono, come in *Persona* (id.), in due personaggi (attrice, infermiera) l'esperienza dostojevskiana di uno solo (Bergman). Nel racconto di Ginna essi convivono uno dentro l'altro. E questa è, letterariamente, la novità.

Poesia astratta

In un taccuino del 1913, dove sono vari disegni astratti, m'imbatto in un'altra esperienza di avanguardia di Ginna. Sono poesie che hanno la data 27 settembre 1913 e che recano la nota di pugno dello scrittore — una domanda e una risposta —: « Astrattismo? Ricostruzione con parole nuove ».

Gioia di vivere

Gimà lamp lampit
Corr fat berit

Ginnà, ginnà, corr lampit
Fat / Lamperit
Vitamot Vivraromit

Storia d'amore

In toà lia Marchia
In faat muia Marchia
Budabobii in loa Manit
Binabobia vir toa berrit.

Altre due poesie, onomatopeiche, sono dedicate a uccelli e canti di uccelli:

Il gufo

Gogò currugù. Goooo Curr
Guee Gueee Gogò.
Corot, corot, currut, currut
Quo là, là quo
Lontiami Lontamii
Sil - Siiiill

Canto del merlo

Mineam MiniMineam Miuiù
Localì Localìa - Piriii Pirriiu Salà
Corrieriri Correriemiii
Lussù Lasnì Lissi Lissà Sisseeee
Lissee
Nerun, giallii, ticcotinat quo
Là quo là. Punto.

Queste poesie possono essere considerate con interesse, soprattutto se si inquadrano nella storia della evoluzione del linguaggio poetico, nel quale, come è noto, e tutti i recenti studi di linguistica ce lo insegnano, da Saussure a De Mauro (79), è una vitalità costante: che si esprime attraverso cambiamenti stilistici, invenzioni, scelta o rigetto di parole, e così via; conservando però il valore semantico della parola, la quale rimane o invariata, come patrimonio acquisito, da dizionario, o attraverso quelle varianti rese indispensabili dall'uso e ineluttabili dalle trasformazioni, dalla pratica, in un certo senso dal "bisogno".

Nel nostro secolo la integrità della parola viene messa in dubbio, con deliberazione più cosciente che non in passato. Essa è talvolta distorta, frantumata, negata, proprio dallo scrittore, dal portaparola, che aspira anche a inventarla.

(79) Cfr. TULLIO DE MAURO: *Introduzione alla semantica*, Laterza, Bari 1965.

Vediamo il caso della *distorsione*. Si può indicare nei versi del poeta simbolista Mornor Yadolphe. Il nome pseudo-americano non tragga in inganno: amico di Lucini, che spesso ospitava a Varazze, in una casa sul mare, amò come lui mascherarsi con uno pseudonimo. In realtà si chiamava Mario Garea del Forno. Nel suo *Vecchie rime*, pubblicato a Varazze nel 1902, è questo distico:

Oda a le menti messi odo so esoso
in sen pe i beni celi opro grigiato afoso. b.

È l'epoca in cui un altro poeta simbolista, A.J. Sinadinò, scrive poesie alla Mallarmé, salvando la parola come entità ma sovvertendo completamente le strutture grammaticali e sintattiche. Precedentemente Giuseppe Gioacchino Belli — la cui importanza nella invenzione, nella sistematizzazione e nella codificazione linguistica è fondamentale — sperimenta tutta una serie di operazioni, deformazioni, persino "montaggi" di parole in *Frasi raccozzate per via* (che sarebbero piaciute al Chiti di *Parole*); e nelle *Vecchie pupe* dice:

"Futter" disse munzù, "tre bbelle famme"
(Famme, in lingua francese, vò ddì ddonne):
"Ovì, per diù, sò ttre bbelle e ttre bbonne" (80).

Ma non diremo che il Belli anticipi (basterà menzionare Petrolini) il futurismo: se mai Mornor Yadolphe qualche aspetto della poesia successiva futurista, dadaista e surrealista.

Passiamo ora ad un esempio tipico di *frantumazione e disgregazione*. È nella canzonetta di Aldo Palazzeschi *E lasciatemi divertire!*:

Tri tri tri,
fru fru fru,
ihu ihu ihu,
uhi uhi uhi!
Il poeta si diverte,
pazzamente,
smisuratamente!
. . . .
Farafarafarafa,
Tarataratarata,
Paraparaparapa,
Laralaralarala!
Sapete cosa sono?

---

(80) Esempi analoghi di deformazione mistilinguistica abbiamo anche nel Porta dei *Desgrazzi de Giovannin Bongee*, versi 107 e sgg.

Sono robe avanzate,
non sono grullerie,
sono la spazzatura
delle altre poesie.

. . . .

Bilobilobilobilobilo,
blum!
Filofilofilofilofilo,
flum!
Bilolù. Filolù.
U.
Non è vero che non voglion dire.
Voglion dire qualcosa.
Voglion dire...
come quando uno
si mette a cantare
senza saper le parole.
Una cosa molto volgare.
Ebbene, così mi piace di fare.

. . . .

Infine io ò pienamente ragione,
i tempi sono molto cambiati,
gli uomini non dimandano
più nulla ai poeti,
e lasciatemi divertire!

Qui si coglie la sfiducia nella poesia come strumento di comunicazione sociale, e una prima avvisaglia della distruzione del linguaggio. Alcuni anni dopo verrà Wittgenstein con la sua tesi che "il linguaggio serve a tutto fuori che a comunicare". Non a caso questa è l'epoca di Saussure, della sua dicotomia *langue-parole*, cioè "dell'insieme di entità linguistiche di cui ci si serve per parlare" e del "parlare individuale". L'avanguardia nega la *langue*; le interessa privilegiare la *parole* (81).

Il caso delle parole in libertà è diverso. Nelle parole in libertà, come si assume dal *Manifesto* di Marinetti (1913), si frantuma e disgrega il sistema grammaticale-sintattico, ma sostanzialmente la parola è salva. « Bisogna distruggere la sintassi, disponendo i sostantivi a caso, come nascono. Si deve usare il verbo all'infinito », afferma Marinetti. « Le parole devono essere liberate dalla punteggiatura », aggiunge nella *Risposta alle obiezioni*. È chiaro, quindi, che la teoria delle parole in libertà conserva l'esistenza delle parole come esse sono

(81) Cfr. T. De Mauro, *op. cit.*, p. 89, pp. 101 e sg., p. 116.

trasmesse dalla consuetudine linguistica. Successivamente sia Marinetti che altri futuristi useranno espressioni astratte, cioè parole inventate ovvero fonèmi puri: ma sarà un esempio marginale del loro linguaggio espressivo. Più frequenti, invece, le distorsioni o deformazioni foniche. Per esempio in *Telegrafo e telefono dell'anima* (1926) di Giovanni Gerbino:

La voce del rimorso
Primo tempo:
Eeeee
Secondo tempo:
Eeeeeeeeeeee
Terzo tempo:
Eeeeeeeeeeeeeeeeeeeeee

Gli esempi, precedentemente fatti, di Ginna, si situano, storicamente, dopo Yadolphe (1902) e Palazzeschi (1910) e prima di Fortunato Depero che espose nel 1916 a Roma dei quadri di "poesia murale". La Mostra si tenne in una galleria di Corso Umberto. Era dedicata alla "pittura astratta", alla "poesia murale" — dove prevalente ruolo acquista la composizione tipografica —, alla "onomalingua" o poesia astratta, ad "esperimenti di plastica in moto". Nel catalogo della Mostra Depero (82) tenutasi nel 1953 a Trento si vedono due cartelloni murali di poesia astratta. In uno d'essi si legge:

Scïoscïo - berefio - slappe
Slapascia - siijo - siijo
Flokiposciò - asiaeiija.

Queste composizioni di Depero sono segni, tipografici, da "guardare"; quelle di Boccioni su "Lacerba" (novembre 1913 e febbraio 1914) son disegni linguistici (*Scarpetta da società+orina* e *Uomo+vallata+montagna*) (83) che Maurizio Fagiolo dell'Arco accosta ad esempi di tavole parolibere di Balla come *Canzone di maggio* dove interviene anche il colore:

Titatò Titatò Titatì Titatò
Fiore??

Le citate poesie di Ginna — che acquistano particolare signifi-

(82) Vedi il catalogo della mostra di F. Depero a Trento, 28 marzo-13 aprile 1953.

(83) Altri esempi: *Al buffet della stazione* di ARDENGO SOFFICI («Lacerba», III, 1 agosto 1914); *Circo equestre* di LUCIO VENNA, con il suo "Op là", in « Italia futurista », II, n. 33, Firenze, 17 novembre 1917.

cato in rapporto anche alle sue successive ricerche per un'"arte fonica" — si caratterizzano per la "declamazione". Confesso che alla mia lettura cogli occhi, ed alla mia auscultazione dalla stessa voce di Ginna, acquistavano un valore assolutamente diverso.

Dei precedenti si possono trovare nella vecchia poesia francese, dove, dice Papini nella *Esperienza futurista*, la « onomatopea è frequente ».

In certe « Chansons anciennes à quatre voix », pubblicate a Parigi nel 1551, c'è un canto di guerra che ricorda la Battaglia di Adrianopoli:

France! France! France!
Courage! Courage! Donnez des horions,
Patipatre trique trac zon zon trique trac
Tue, tue, tue, chipe, chape!

Ed ecco il *Canto dell'usignolo* di Dureau de la Malle, ancora citato da Papini, che potrebbe essere il più vicino a *Il gufo* o a *Il canto del merlo* di Ginna:

Tinu, tinù, tinù, tiao...
Spretiu, zquia,
Querree, pi, pi,
Tio, tio, tio, tix,
Quitìo, quitiò, quitiò, qu-too,
Zi, zi, zi, zi, zi, zi, zi
Querree, tiu, zquia, pi, pi, qui!

Nel dadaismo esperimenti del genere di quelli che abbiamo riportato sono assai frequenti: se ne trovano esempi nelle recenti raccolte e documentazioni sul Dada (84) e nella rivista genovese di poesia concreta « Modulo »: *Totenklage, Gadji beri bimba e Seepferdchen und Flugfische* di Hugo Ball, *Beingrenzen* di Kurt Schwitters, *Poème phonétique en forme d'affiche* di Raoul Haussmann; inoltre in un atto in *zaum* di Ilia Zdanevic — *Ledentu le phare* — però in caratteri cirillici (85).

(84) *Das war Dada - Dichtungen und Dokumente*, Sonderreihe, Deutscher Taschenbuch Verlag, Zürich-Munchen, 1963; RICHARD HUELSENBECK: *Dada - Eine Literarische Dokumentation Herausgegeben*, Rowolt, Reimbeck bei Hamburg, 1964; REINHARD DÖHL: *Das Literarische Werk Hans Arps 1903-1930 - Zur Poetischen Vorstellungswelt der Dadaismus*, I.B. Metzlersche, Stuttgart, 1967.

(85) *Modulo*, n. 1, Genova, 1966. Cfr. anche BENJAMIN GORIELY: *Dada en Russie*, in « Cahiers Dada Surréalisme », n. 1, Paris 1966.

Gli esempi più ricordevoli sono quelli dadaisti e del futurista russo Chlebnikov. Riferisce Angelo Maria Ripellino nella sua *Poesia russa del Novecento* (86) che il manifesto dei cubofuturisti russi *Schiaffo al gusto del pubblico* (1913) diceva: « Noi ordiniamo che si rispettino i diritti dei poeti: 1) ad aumentare il volume del vocabolario con parole arbitrarie e derivate... ». E Chlebnikov voleva addirittura inventare una nuova lingua. È il fenomeno dello "zaum", o linguaggio transmentale del quale hanno dato esempi Chlebnikov, Krucionych, e altri poeti. Si veda il *Ritratto* di Velemir Chelbnikov, dalla citata *Antologia* di Ripellino:

Bobeòbi cantavano le labbra,
veeòmi cantavano gli sguardi,
pieèo cantavano le ciglia,
lieeeo cantava il sembiante,
gzi-gzi-gzeo cantava la catena.
Così sulla tela di alcune corrispondenze
fuori della sua dimensione viveva il Volto.

Ed ecco un esempio dai *Vingt-cinq poèmes* di Tristan Tzara (1918):

Mes cerveaux s'en vont vers l'hyperbole
le kaolin fourmille dans sa boîte cranienne
dalibouli obok et tombo et tombo.

Il Dadaismo, dopo le assonanze di Hans Arp

Comme des pompiers pompéiens
qui pompent la pompe poilue de la pompadour

nella *Histoire arabesque*, preconizza apertamente la « poesia bruitistica » (87) e la poesia astratta (88) che raggiunse il suo culmine con Kurt Schwitters nei poemi di soli suoni:

Lanke trr gll
PPPPP
oka oka oka oka
Lanke trr gll (89)

(86) ANGELO MARIA RIPELLINO: *Poesia russa del Novecento*, Feltrinelli, Milano 1965, pag. 44.
(87) Cfr. HANS RICHTER: *Dada Arte e Antiarte*, Mazzotta, Milano 1966, p. 131.
(88) RICHTER, *op. cit.*, pp. 144 e sg.
(89) Cfr. G. HUGNET: *L'aventure dada*, Paris 1957.

Infine vi fu come ultima manifestazione il "Lettrisme" di Isidore Isou nel 1945; ed oggi, il movimento della "poesia concreta" con Carlo Belloli, Max Bense, Pierre Garnier, Ladislav Novak, ecc. (90).

L'esperienza poetica di Ginna non si limita alle onomatopee del *Gufo* e del *Canto del merlo*, o alle parole inventate di *Gioia di vivere* e di *Storia d'amore*, che non rinunciano alla cadenza del poemetto, e dove mi pare intravedere anche nomi che appartengono alla sua storia — iterati, ribattuti, invocati — e impulsi vitali che si legano — nel 1913 — alla sua gioventù.

Si esprime anche in versi, inediti, in francese, e tenta di darne equivalenze visive. *Faiblesse* si legge su un foglio piegato a metà, dove la parte sinistra registra le parole, la destra le immagini. È un procedimento che sa di scenario cinematografico, anche se, fin dall'epoca muta, si usò mettere a sinistra il *visivo*, a destra il *dialogo* e i *rumori*.

Faiblesse: il titolo è tradotto con più segni tremolanti, in distanze uguali gli uni dagli altri, da sinistra a destra. « Tu m'aimes? »: linee che formano un cuneo e segni di interrogazione. « Mets ton visage près du mien... »: due volti, uno femminile dai capelli lunghi, uno maschile, si combinano in uno solo...

Il « misterioso » Ginna

Il maggior spazio dato a Ginna come scrittore si giustifica col fatto che, fino ad oggi, egli è rimasto nell'ombra — a momenti — rispetto al fratello. La ricerca dei suoi scritti — apparsi nelle terze pagine di qualche quotidiano o rimasti nel cassetto — ci è stata meno agevole. Di Corra sono ancora in circolazione diversi volumi, su cui la critica ha potuto farsi un'opinione: e mi riferisco soprattutto a quelli degli anni dell'avanguardia, spesso ristampati. Ginna è stato un po' come Sam Dunn, indifferente e rinunciatario, che niente fa perché la sua opera non si svaluti o si ignori.

In un certo senso, fin dagli inizi della sua attività artistica, egli si è come nascosto o camuffato. E quanti han cercato di riconoscerlo si sono trovati spesso come "depistati". Han creduto che Corradini fosse uno e bino, come uno e trino è Kukriniski (Kuprejanov, Krilov e Nik Sokolov): quello dei manifesti e della Galleria Sprovieri, scrittore e pittore, drammaturgo e cineasta allo stesso tempo. E lo han-

(90) V. la rivista citata « Modulo ».

no talvolta identificato, semplicemente, con Corra: il quale, da parte sua, dal punto di vista creativo non si "trasformava" di meno; e dalla invenzione originale, inconfondibile, di un *Sam Dunn*, passava ai romanzi di "routine", dal ruolo di stella del varietà — come dice lui stesso — a quello di « appartenente alla buona società giornalistica ed editoriale ».

Ma si vedano le firme del Ginna, nei suoi libri, scritti o no in collaborazione col fratello:

Metodo. È firmato A.B.C. (Arnaldo e Bruno Corradini).

Arte dell'avvenire (prima edizione). Firmato A. e B. Ginanni Corradini.

Arte dell'avvenire (seconda edizione). Firmato Arnaldo e Bruno Corradini.

Pittura dell'avvenire. Firmato Arnaldo Ginna.

Manifesto del Cinema Futurista. Firmato Marinetti, Corra, Settimelli, Ginna, Balla, Chiti.

Manifesto del Teatro Sintetico. Firmato da Marinetti, Settimelli e Corra. Testi di vari autori fra cui anche di Arnaldo Corradini.

Saggio *Musica cromatica*. È firmato Bruno Corradini ma dedicato ad esperienze di entrambi i fratelli Ginanni Corradini, dei quali è Arnaldo, in primo luogo, il cineasta.

Mostra alla Galleria Sprovieri. Risulta espositore "Corradini".

Per la documentazione sul futurismo e la critica necessariamente il disaccordo continua:

Archivi del Futurismo, primo volume, cita Corradini per la Galleria Sprovieri.

Archivi del Futurismo, secondo volume, cita esclusivamente Arnaldo Ginna senza precisare che è Corradini.

In *Artisti del primo Novecento* Alessandro Parronchi cita "Arnaldo Ginna (Ginanni)" tra i collaboratori dell'« Italia futurista ». Ecc. ecc.

A questo punto non si può ritenere ingiustificato l'epiteto che José Pierre dà di Ginna in *Futurisme et Dadaïsme*: "le mystérieux Ginna" (91). Le notizie che egli ne dà si presumono attinte dagli *Archivi del Futurismo*, così come quelle di René Jullian in *Le Futurisme et la peinture italianne* (92):

(91) José Pierre: *Le Futurisme et le Dadaïsme*, Editions Rencontre, Lausanne 1967, p. 39.

(92) René Jullian: *Le Futurisme et la peinture italienne*, Sedes, Paris 1965, pag. 120.

Occorrerebbe citare ancora Ginna, nato nel 1890 a Ravenna: artista interessante per l'orientamento delle sue ricerche. Ha fatto in data assai remota, fin dal 1908, ricerche astratte che a questa epoca sono da considerare assai precoci, e che ha esteso in seguito al dominio cinematografico. Come si vede ha curiosità assai personali, ed apporta nelle sue ricerche, che non sono fondamentalmente futuriste, preoccupazioni che lo avvicinano nondimeno ai futuristi. D'altronde, nel 1912 è a Firenze, e da questo momento aderisce formalmente al movimento futurista.

Quasi un autoritratto

Tra le carte di Ginna, ch'egli mi ha permesso di consultare — sono appunti per articoli sul cinema, su problemi spaziali, fisici, chimici, novelle, scritti per un periodico di medicina naturista di cui fu direttore, "Il nuovo" (93), disegni, ricordi di fatti rivissuti dietro la sua particolare ottica, come quello della "gallina futurista" che avrebbe voluto presentare ai Mercati Traianei — trovo il frammento di un singolare autoritratto, che nasce in forma di dialogo, e che mi pare utile riprodurre, proprio per meglio chiarire il suo temperamento e i suoi molteplici interessi:

La Commedia Meccanica
Preludio.

— Dunque si tratta di una nuova invenzione?

— Certamente; una nuova conquista della nuovissima scienza elettro-psico-letteraria-meccanica di Arnaldo Ginna.

— L'ho sentito ricordare questo Ginna..., deve essere un po' matto.

— Quanto Marinetti?

— Peggio, peggio, assai peggio; Marinetti è un savio con la barba bianca in confronto di Arnaldo Ginna.

— Eppure a Milano ho sentito dire, certamente molto tempo fa, di Marinetti: l'ha ingègn ma l'è matt!...

— Questo è poco, caro mio, di Ginna dicono che è *matto da legare*, che bisognerebbe metterlo in manicomio, ecc..

— Allora perché non ce lo mettono?

— Perché? Ecco, vedi, questa è la prova della superpazzia del Ginna. Quando vanno per mandarlo in manicomio si trovano ad un tratto davanti ad un uomo equilibrato che ragiona, ad un uomo calmo, con la fronte spianata, la mano tesa mentre la bocca sorride di compiacenza cordialissima; insomma

(93) « Il Nuovo », evasione scientifica nella attività e nelle ricerche artistiche di Ginna, acquista il sapore che « La Ruota » ebbe nella attività di Bragaglia.

se lo sentono amico, e gli infermieri del manicomio ed i medici se ne vanno con lui sottobraccio a bere un bicchierotto di Frascati.

— Beh, di questo sono convinto, ma in che cosa consiste questa nuova invenzione?

— Tu sai che il Ginna si dedica esclusivamente all'elettrotecnica-radiomeccanica-letteratura-pittura-cinematografo-pollicoltura e qualche volta anche alla culinaria vegetariana; ebbene egli ha inventato un sistema di scrivere che non si può logicamente catalogare con nessun nome solitamente usato come sarebbe: Novella, Racconto, Satira o Polemica letteraria, Studio psicologico, ecc.

— Nemmeno commedia o dramma?

— No! Il titolo che più s'avvicina al contenuto di questa attività potrebbe essere: Commedia Meccanica.

— Quest'invenzione è brevettata?

— Neanche per sogno! Si brevettano anche i paracalli ma non si possono salvaguardare così le proprietà letterarie-meccaniche perché non sono ancora state catalogate. La Commedia Meccanica del Ginna consiste principalmente in un effetto di dialogo complesso al quale partecipano simultaneamente o saltuariamente dei personaggi umani, ma anche degli animali, delle cose, degli spiriti, delle filosofie, dei postulati matematici, delle regole ed equazioni elettrotecniche, ecc. Il *sistema*, poiché si tratta di un vero sistema animato e semovente, si muove secondo la spinta di un'idea principale e di molte secondarie. Il fondo risultante, la veste che racchiude in sintesi l'idea generale che è generalmente profondamente satirica e filosofica, è artistica, leggera, policroma, ridevole eppure grandemente epica.

Si ritorna, qui, nel paracalli o nella battuta dialettale ("l'ha ingègn ma l'è matt!") a quell'antigrazioso che già abbiamo notato in Ginna e, in genere, nei futuristi.

Va notata, in questo autoritratto, anche l'allusione che il Ginna fa all'opera sua come "sistema": in un concetto di coordinazione di materiali in movimento che risulta curiosamente legato a quello costruttivista.

Della parola "sistema" Ginna fa uso assai spesso e la ritroviamo di frequente nell'*Arte dell'avvenire*, in una direzione poetica che troverà poi sviluppo nelle ricerche dei formalisti russi, ma che è del tutto assente nel futurismo italiano.

Disegni di Ginna

Ne *Le locomotive con le calze* la parte illustrata appartiene al Ginna (copertina di *Locomotive con le calze*, « Cavaliere secentesco e cannone struzzo », « Vero ritratto di Zanzubar », « Il vecchio senza coda », « Il buchetto con una codetta », « Il guardiano », « Il guar-

diano che ride »), e a Rosa Rosà (« Una locomotiva », « Capitano Bobilaques », « A. Ginna, Arnaldaz e lo Spiritello lunare »).

Rosa Rosà, una pittrice di origine viennese è, insieme a Ginna, col quale ha molti punti di contatto e derivazioni, la illustratrice preferita degli scrittori delle edizioni de l'« Italia futurista ». Vediamo infatti sue illustrazioni di rilievo anche per *Madrigali e grotteschi* di Corra — di un tipico gusto da "Secession", di un crepuscolare sapore "liberty" che s'intreccia con Teschner e Sant'Elia; altre sorprendentemente in anticipo sulle macchine inutili di Picabia — nonché per *Notti filtrate* di Mario Carli, così come per *Sam Dunn è morto* (seconda edizione).

Altri disegni inediti di Ginna che ho sott'occhio mostrano alcune affinità delle ricerche di Ginna con quelle di Balla, che dal 1915 si proclamava, anche firmando, pittore "astrattista", di Boccioni che lo stesso Ginna considera il più vicino alle sue idee (« il più animista »), e persino dei rifiutati di Brera che nel 1912 fecero, a Milano, una mostra al "Cova".

« La musica della danza », preparazione a un film astratto (1912), potrebbe ricordare, ma solo superficialmente, taluni disegni di Boccioni. Non vi sono però affinità effettive né con i disegni di Boccioni né con quelli di Balla. I disegni di Ginna, infatti, non sono mai geometrici e nemmeno dinamici. Un altro, "Fame", fa pensare a certi elementi astratto-simbolici di Romolo Romani, uno dei partecipanti alla mostra al "Cova" (94). Studi di compenetrazioni e di paesaggi artificiali ricordano Balla e la sua *Ricostruzione futurista dell'Universo.*

Dice Maurizio Fagiolo Dell'Arco in *Omaggio a Balla* (95):

> Il paesaggio artificiale. Forse *Feux d'artifice* (1917) è l'esatto schema visivo di quello che si proponeva la *Ricostruzione futurista dell'Universo*, il manifesto di Balla: la creazione di un "paesaggio artificiale", un "paesaggio astratto a coni, piramidi, poliedri, spirali di monti, fiumi, luci, ombre". D'altra parte in quel manifesto si parlava di « fusione di arte scienza, chimica, fisica, pirotecnica, continua ».

E qui lo stesso Dell'Arco non può non accostare Balla a Ginna, allorché indica gli interessi spaziali di Balla, i suoi studi per « Spessori di atmosfera » e « Orbite celesti ».

---

(94) Per questa parte vedi l'ampia documentazione iconografica in *Mondrian e l'arte del XX secolo* di CARLO LUDOVICO RAGGHIANTI, già citato, specialmente ai nn. 305-310 e nn. 366-376.

(95) MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO: *Omaggio a Balla*, op. cit.

La teosofia può essere stata appresa da Balla in Italia: ricordiamo che Arnaldo Ginna, firmatario con Balla del manifesto *Cinematografia futurista* ne era un cultore (come Boccioni era un fervido credente della metapsichica). Come accadde altre volte, Balla confessò più tardi apertamente queste predilezioni misteriosofiche con la serie di quadri « Trasformazione di forme e spiriti » e « Sensibilità che si trasforma nello spazio spiritico », opere in cui la sintesi è un insieme di coni di luce e di raggi obliqui alternati a forme tonde.

Altri ancora sono studi per pannelli o per copertine di libri. Come "tappeti volanti" cosparsi di segni che alludono a soli, fiori, scariche elettriche, punti luminosi, si ricollegano ad alcune copertine eseguite per i libri di "Italia futurista". In altri si irraggiano un grande sole o misteriosi occhi, come nelle copertine di *Pittura dell'Avvenire* o di *Montagne trasparenti.*

Una definizione della grafica e della pittura di Arnaldo Ginna non è facile: dall'astrattismo di « Nevrastenia » e di « Musica della danza » si passa al surrealismo dei disegni di *Le locomotive con le calze* (dove il cannone-struzzo è una sorprendente anticipazione sul Savino, oltre che su Ernst); dall'ornamentismo della copertina di *Mascherate futuriste* alla affermazione della "forza della linea" nella copertina di *Pittura dell'avvenire*, con un sole che si irraggia, e all'"antigrazioso" dell'illustrazione a *Lapa Bambi,* del 1919, concepita come il nudo dell'« Eco » di Delvaux (che è del 1941). Ma Ginna ha anche quadri passatisti (e ne ebbero anche Boccioni e Balla): un ritratto di Bruno Corra, conservato nella casa del romanziere, a Varese; paesaggi; "Le oche", dove sono ricerche luministiche che avrebbero sorpreso anche Balla. Infine "ritratti animici", visioni cosmiche o che mettono in valore "forze occulte", dove prevale quella base comune, animica — non dinamico-geometrica, e quindi non futurista in questo senso — la quale rimane sempre nella precisa volontà dell'artista di esprimere *stati d'animo.*

Rimane il fatto che Ginna appartiene *tutto* all'avanguardia: nelle pitture astratte e nei ritratti "animici", nella grafica e nella prosa surrealista, nelle poesie pre-dada e nei film: ora esploratore, ora capo-fila.

Un'attività che si svolge contemporanea, nell'esigenza di esprimere l'occulto, come di rivelare, rendendolo magico, il reale; la quale continua anche in età avanzata. Sono del 1965, infatti, i suoi "plastici" astratti, dai colori di carretto siciliano, che piacerebbero agli scultori "pop". Una "Fiera di paese" esprime attraverso strisce, ponticelli,

intersecazioni di legno dipinto in giallo, rosso o verde, il festoso e chiassoso svolgersi della fiera paesana.

Notti filtrate

Al proto-surrealismo di Corra e Ginna non posporrei di troppo quello di Mario Carli, forse — in certi suoi lavori letterari — anche più rispondente ai canoni, poi fissati da Breton, della letteratura surrealista: e cioè scrittura automatica, semovente nella nebulosa del sogno o nella lucidità dell'allucinazione, e che, osservavamo, in Ginna diventa troppo animista, e occultista, per potersi dire "sic et simpliciter" surrealista. Nell'"occulto" è il vero punto di partenza di Ginna, che poi lo faccia arrivare alla pittura astratta o al racconto "psicanalitico", ovvero "occulto", come a volte lo chiama: le mosse sono prese, come abbiam visto, dalla letteratura occultista — ad esempio predilige Meyrinck, e in genere le edizioni occultiste e misteriosofiche Bocca. Carli invece arriva al surreale per altra strada: diciamo Baudelaire e la poesia francese simbolista. E forse si può parlare di un surrealismo più prossimo a proposito di *Notti filtrate* (1918), le dieci liriche di Carli illustrate da Rosa Rosà, immancabile compagna del gruppo di « Italia futurista ».

Certo è che la camicia fu impiccata dai mosconi, che giudicarono giunto il momento di spaventare la macchinetta a spirito; e mentre io contavo a una a una le mie costole, la cui pazienza non aveva un brivido, mi accorsi che le raganelle sfregavano le loro schiene notturne sulla grattugia del firmamento, e il pulviscolo che ne pioveva diventava il canto degli usignuoli. Ma il lirismo doveva avere le sue ragioni per aggrumare questo precipitato violetto unicamente nel covo dei cipressoni, di modo che la notte ne risaltava tutta leggera e grigioperlata. Sta di fatto che la mia prima amante è ancora seduta sul suo sgabello di velluto, in fondo a ogni mio letto medianico, e se non fosse perché il bianco è una formula astrale e non sopporta che mani di sonnambulo, io me lo scuoterei di dosso, io che sono troppo savio, e balzerei a punire decisamente tutte le spazzole nevrotiche del mondo e la panciuta baldanza dei catini superficiali.

Mario Carli aveva pubblicato nel 1909 le novelle *Le seduzioni*, nel 1915 *Retroscena*, un romanzo stampato a Milano dallo Studio Editoriale Lombardo, con prefazione di Lyda Borelli. Nel 1918 pubblicò per le edizioni de « L'Italia futurista » le *Notti filtrate* di cui ora ci stiamo occupando.

Il vento questa notte è una innovazione maschile, che le palpebre ascol-

tano con lo stupore contratto delle supreme verità... E se per giungere qui avesse traversato la foresta delle trasfigurazioni, ammaliata da filtri di raso cangiante — oh, allora l'abbandono dei piaceri minuscoli! Tutta la mia gioia, fatta di rannicchiamenti felini sotto coltri strasensuali, si lascerebbe spaccare come un petto troppo largo, da violenze di grande stile. Ma è poco probabile che l'infinito si decida a indossare i pantaloni delle convenzioni, sia pure in un momento di tenerezza cedevole, e io non credo che la sinfonia scricchiolante dei muri assetati d'evasione saprà convincerlo a chinarsi un attimo solo sulla loro trascurabile magrezza. Così la smania petulante dei pioppi s'acqueterà tra non molto, con singhiozzi e sospiri di rinunzia. E la notte dirà "grazie" per il suo firmamento, che rivedremo domani, senza bende, guarito.

Futurista e pre-surrealista, ma con tutto il peso del simbolismo, come abbiamo già detto:

Fra i suoi più bizzarri poemi, Baudelaire mi ha lasciato in dono questa Notte verdastra, che ha bistrato la città con ogni cura, e ha concesso un'ironia a ogni fanale, un profumo di vizio ad ogni solitudine pietosa...

Continuò con *Sii brutale amor mio!*, romanzo, *Le mie cento amanti*, profili femminili, *Addio mia sigaretta!*, visioni di guerra, *Trilliri, La mia divinità, Marvana, mistero d'amore.*

Ma la "svolta" di Carli, nel primo dopoguerra, fu soprattutto politica. Le sue origini futuriste lo avrebbero tenuto per sempre legato a pittori e letterati, così come lo stesso suo settimanale « Roma futurista », trasformazione di « Dinamo », e diretto con Emilio Settimelli, e più la terza pagina dell'« Impero ». Ma le sue azioni di ardito, il dannunzianesimo dell'impresa fiumana (scrive nel 1920 *Con D'Annunzio a Fiume*, e dirige il giornale degli arditi « Testa di ferro »), le medaglie al valore, la polemica politica, lo portarono ad uno squadrismo di azione e giornalistico, che non avrebbe più abbandonato (96).

Mascherate futuriste

Con Carli, Corra e Ginna dobbiamo ricordare, per quel che riguarda il gruppo fiorentino de « L'Italia futurista », anche Emilio Settimelli.

---

(96) Ecco alcune edizioni dei citati volumi di Mario Carli: *Sii brutale, amor mio!*, Facchi, Milano 1919; *Trilliri*, Porta, Piacenza 1922; *La mia divinità*, Berlutti, Roma 1923; e inoltre *Marvana, mistero d'amore*, Defeo, Milano; *Con D'Annunzio a Fiume*, Facchi, Milano 1920.

Veniva dalla polemica — e dalla pamphlettistica — letteraria e pubblicò a Bologna *L'esilio di D'Annunzio e il S. Sebastiano* e *La critica di Benedetto Croce* (Beltrami), si dedicò al teatro con Corra e Marinetti, con i quali firmò il *Manifesto* e i due volumetti sul Teatro sintetico futurista, editi — come già abbiamo ricordato — nel 1915 dall'Istituto Editoriale di Milano e poi ristampati nel 1921 a Piacenza; i quali contengono vari suoi lavori scritti da solo (*Il superuomo*), o in collaborazione con Corra (*Grigio+rosso+violetto+arancione, La scienza e l'ignoto, Il pranzo di Sempronio, Verso la conquista, Dissonanze, Passatismo, Davanti all'infinito, Atto negativo*) o con Arnaldo Corradini, cioè Ginna (*Uno sguardo dentro di noi, Dalla finestra*) o con Remo Chiti (*Passi girovaghi*).

In questi volumetti ritroviamo anche atti sintetici di Mario Carli (*Violenza, Stati d'animo*).

Il fanciullo di Settimelli appare sul « Centauro », da lui stesso diretto. *La canaglia*, rappresentato nel 1913, fu scritto con Corra, col quale nel 1917 compose la tragedia umoristica *Vostra moglie è ammalata*. Ancora con Corra cura il volume dedicato ai *Processi al Futurismo per oltraggio al pudore* occasionato dal sequestro di *Mafarka il futurista* di Marinetti e da un articolo di Italo Tavolato pubblicato su « Lacerba » (97). Da ricordare, nella sua tumultuosa attività, anche il romanzo *Un nuovo modo di amare, Le avventure spirituali*, il dramma *La macchina* scritto in collaborazione con Maria Crisi.

Nel poema in prosa *Mascherate futuriste* (*Travestimenti lirici*) si riflette la sua « smisurata avidità di afferrare momenti di gioia lirica non solo dall'arte, ma anche dalla realtà »: ma insieme a una indubbia vitalità — tipica per altro di tutti i futuristi — troviamo un eccessivo egotismo, fino al narcisismo: « Giorno per giorno martello la mia fortuna e la mia vittoria... ».

Questo futurismo fiorentino è strettamente avvinto al crepuscolare. Non se ne stacca. Anche in certe copertine disegnate da Arnaldo Ginna, che sanno di arabesco, di tappeto (si ricordi l'esperienza di Balla), di pannello "liberty".

Siam tutti — uomini e cose — delle bottiglie di champagne chiuse e compresse...

---

(97) EMILIO SETTIMELLI e BRUNO CORRA: *I processi al Futurismo per oltraggio al pudore*, Cappelli, Rocca San Casciano 1918. Contiene le arringhe di Salvatore Barzilai, Luigi Capuana, Innocenzo Cappa, F.T. Marinetti, Cesare Sarfatti, Renato Zavataro. Inoltre l'articolo di Italo Tavolato *Elogio della prostituzione* e una conclusione di Corra e Settimelli.

Occorre sbottigliare le possibilità che sono in noi per vedere il mondo — allagato — cambiarsi di colpo.

Per questo lo champagne è così *fatidico!* È l'emblema riassuntore di tutte le vite! Tutto attende chi lo sbottigli! La rivoluzione francese è una cantina che fermenta ed esplode!

Crollano, coi tappi, delle specie di teste.

Danton non fu ghigliottinato, menzogna!

E così tutti i decollati di quel periodo!

No! fecero — col bollore della loro anima — saltare il proprio tappo!

E la spuma?

Bava di odio rivoluzionario e anche parrucche venerande destinate a sparpagliarsi e a perdersi, e anche deliziose acconciature bianche di principessine reazionarie...

Oh! poter sbottigliare tutti e tutto! Oh! poter liberare le infinite forze!

Qualche anno più tardi si legge sull'« Impero », diretto da Carli e Settimelli, l'articolo di F.T. Marinetti *Il poeta Settimelli e le sue sassate* (98). Scrive Marinetti:

« L'Impero » è l'unico quotidiano politico redatto da poeti. Mario Carli è il poeta di *Notti filtrate* e di *Intervista con un Caproni*, Mario Dessy è l'audace creatore della seconda *Poesia*, Remo Chiti è il poeta di *Eleganze*. Emilio Settimelli, autore di *Sassate*, è anche il poeta delle sintesi teatrali futuriste, di *Duchessa Pallore*, *Si amarono così*, *Strangolata dai suoi capelli*, *Donne allo spiedo*, *Nuovo modo di amare* e *Mascherate futuriste*.

Quest'ultimo volume di liriche smarrì le sue sfumature e i suoi profumi fra le vampe e la balistite della conflagrazione. Oggi riappare la sua straordinaria importanza di opera originalissima e profonda.

Farò qui la misurazione precisa di *Mascherate* e di *Sassate*...

I termini di "misurazione" e "misuratore", al posto di critica e critico, adottati da Marinetti, sia per i suoi "pezzi" sull'« Impero », che altrove, hanno la loro origine in *Pesi misure e prezzi del genio artistico* (99), manifesto scritto da Settimelli e Corra l'11 marzo 1914. (Per le prefazioni Marinetti amerà adoperare un altro termine: "collaudo").

I criteri di queste misurazioni erano stati esposti dal Settimelli anche nella prefazione di *Montagne trasparenti*. I quali, rifacendosi al citato manifesto, scritto con Corra, sono i seguenti: il bello non ha niente a che fare con l'arte; unico concetto accettabile e uguale

(98) F.T. MARINETTI: *Il poeta Settimelli e le sue sassate*, in « L'Impero », Roma, 9 ottobre 1926.

(99) Cfr. il cit. *Battaglie* di BRUNO CORRA, e *Archivi del Futurismo*, op. cit., vol. I, pp. 41-46.

per tutti nella critica è il *valore* determinato da una rarità necessaria, non casuale; la rarità è « in proporzione diretta a produrla », la misurazione determina l'energia espressa dall'opera artistica, indipendentemente dalle impressioni che l'opera può dare. L'ispirazione è sentimentalismo intellettuale (corrispondente al sentimentalismo amoroso nel campo della sessualità). All'opera d'arte sono permesse tutte le stranezze, pazzie e illogicità. Il concetto d'arte va allargato, non può inscatolarsi nelle limitazioni considerate ridicole, « che si chiamano musica, letteratura, pittura... ». Ogni artista può inventare un'arte nuova.

L'arte è secrezione cerebrale esattamente misurabile e per ogni opera il "misuratore" — dopo avere scomposto l'oggetto del suo esame nelle singole scoperte di rapporti che lo costituiscono — potrà determinare la quantità di energia che l'ha prodotta, e fissarne il "prezzo", giacché il pensiero va "pesato" e "venduto" come una merce qualsiasi. I "misuratori" Corra e Settimelli cominciano, a questo punto, i loro calcoli — senza tenere conto della instabilità della moneta — e ricavano, in lire, alcune cifre. Arrivano paradossalmente a chiedere all'autorità pubblica la creazione di un corpo di legge destinato a tutelare e a regolare il "commercio" della genialità. Si scagliano contro la "truffa" artistica e chiamano in appoggio la "cazzottatura" futurista. E chiedono che siano processati sotto l'accusa di truffa continuata a danno del pubblico, D'Annunzio, Mascagni, Puccini e Leoncavallo.

Marinetti pubblica volentieri il manifesto, destinato una volta di più a fare scandalo. Però scrive a Balilla Pratella: « Ho tolto il nome di Mascagni... ».

Le edizioni dell'« Italia futurista »

Le edizioni dell'« Italia futurista » si accinsero nel 1917, a Firenze, alla stampa di queste opere, che non abbiamo potuto esaminare che in parte:

Pittura dell'avvenire di Arnaldo Ginna, *La valutazione della conoscenza* di Emilio Settimelli, *Il romanzo del mondo* di Bruno Corra, *Mascherate futuriste* di Emilio Settimelli, *Notti filtrate* e *Gineceo* di Mario Carli, *Fuochi di bengala* di Antonio Bruno, *Imbottigliature* di Primo Conti, *Cerebralismo* di Alberto Maurizio, *Morbidezze in agguato* di Irma Valeria, *Montagne trasparenti* e *Luci trasversali* di Maria Crisi.

La attività continuò con l'editore Facchi di Milano presso il quale uscirono, dal 1919:

La luminaria azzurra di Paolo Buzzi, *Il purosangue* di Massimo Bontempelli, *Diario del mare* di R. Zavataro, *Il poema dello spazio* e *La disonesta* di Maria Crisi, *In agguato* di Irma Valeria.

La direzione delle edizioni fu assunta da Maria Crisi, napoletana, autrice del volume *Montagne trasparenti*, dove è una presentazione di Settimelli e la copertina di Ginna (100).

Nel presentare le *Montagne trasparenti*, Settimelli prende l'occasione per designare alcuni scritti lirici che a suo giudizio sono più rappresentativi, al momento. E cioè « Boulevard » di Bruno Corra, « Le lucciole » di M. Crisi, « I campanari della morte » di Remo Chiti, « La lirica sgangherata » di A. Ginna, « Notti filtrate » di Mario Carli. E vi aggiunge anche — i futuristi non sono mai stati modesti — « Anime che cambiano corpo » di Settimelli.

Le liriche in prosa della autrice di « Lucciole » non mancano a volte di una certa tensione, magari anche da spendersi per miglior causa.

« I grilli »: seghe esilissime da traforo che sfaccettano il nero enorme cristallo - profumo della notte; tendini di musica esasperatamente tesi.

« Le alberelle »: Qualche sorriso dell'aurora, raccoltosi nel profumo dei suoi capelli, si sfiocca e si diffonde, tremulo, in ceste di fiori lungo l'argine del fiume, abbandonato ad uno strascico nebbioso di sonno.

Lontano, le alberelle sono canne d'organo *appannate* da un'armonia nascosta: pettinano come baffi di gatto i loro esili rami stecchiti e senza foglie.

« Una preghiera »: Dammi, dammi o vita un attimo di completezza assoluta! dammi la gioia di quello che si afferra finalmente e lo spasimo di quello che sostanzialmente si perde... Fa che io possa finalmente uccidere l'ULTIMA TRASPARENZA, fermarmi su un attimo di profumo decisamente immutabile!

Colloquia col "Parco" — "geloso", "tutto stillante di umidità-sofferenza" —; con i "fuochi fatui nei cimiteri dei fiori", cioè, ancora, "Le lucciole"; con la "Notte", per "impadronirsi del suo cervello". E qui i brani di "Lucciole" — dedicati ad Emilio Settimelli — prendono una vaga direzione surrealista, che non diventa tutta luce onirica per l'insistenza del sentimentalismo, da cui l'autrice non si stacca mai del tutto.

Che resta di queste pagine? Un sapore "liberty" che si spande da

(100) Tra le opere in preparazione della scrittrice, che firmava Maria Ginanni, rileviamo questi titoli: *Luci trasversali*, romanzo, *La macchina*, dramma in tre atti in collaborazione con Settimelli, *Fabbrica di stelle meccaniche*, liriche.

"campanelli d'acqua", da "uccelli di silenzio", da "ponti di cose", da "evaporazioni", "sfinimenti", "barbagli", "fosforescenze"; una prosa che vuol rinnovarsi, senza lasciare mai del tutto il tradizionale, e cerca la sintesi, come in « Crepuscolo d'amore » di Corra: non « Le tue mani tremano o notte », ma « Mani tremano notte ». Una sensibilità medianica come nella pittura di Ginna, di cui assume sovente i colori nei "Rapimenti violacei", e nei "Paesaggi colorati dell'anima".

Qualunque valore abbia questa poesia è documento di una attività e sensibilità "di gruppo" (Corra, Ginna, Carli, Settimelli, Rosà, ecc.), dove pur si riconoscono valori e punte individuali, e dove molti sono i caratteri che accomunano i diversi scrittori, che spesso amano firmare insieme: Corra con Marinetti o con Settimelli, Ginna con Settimelli, Arnaldo con Bruno Corradini (cioè Ginna e Corra), ecc.

Alcune ispirazioni sembrano provenire dal mondo di Ginna, cui la scrittrice dedica « Come una danza »: « Ad A. Ginna — al groviglio caotico della sua genialità creatrice — alla pazzia meravigliosa della sua fantasia iridescente ».

Si veda, ad esempio, « Paesaggio interno »:

L'anima a fondo bianco. Cerchietti di verde (Assomigliano ad iridi di uccelli fantastici che vogliano bucare, anzi sbucare la monotonia del cielo, vividi, mobilissimi, guizzanti). *Filettature d'oro e d'argento.* (Si attaccano al sonno della nebbia per merlettarlo di sorriso).

Coni di viola, lunghi, lunghissimi. (Montano, montano, respirano oltre la nebbia, oltre la vita, col fiato di infinite boccucce simili a quelle dei pesci assonnati boccheggianti nell'acqua verderame immota e opprimente delle vasche).

Rosso. (Rosso del mio sangue che vuol precipitarsi sulla luna viscida per riscaldarla avvolgendola in un manto di vita, che sprizza sui fiori maliconicamente velati per renderli vibranti di palpito).

Il rosso serpeggia sul fondo bianco su cui galleggiano i cerchietti verdi roteanti vertiginosamente nella trama delle righe d'oro e d'argento: si appuntano poi come stelline sui lunghi coni viola e trasformano la mia anima in una tavola bianca su cui son posati dei fantastici cappelli di fata: linee d'oro e d'argento la rigano di una pioggia luminosa.

E « Liriche ingerenze di altri mondi sul mio » — dove il « violargento » corrisponde ad « aspirazioni di grandezza emanate dal cervello e dall'anima di una danza lunare » — « Minuti di profumo », « Inesistenze profumate », con sensazioni di provenienza olfattiva, tradotte in prosa lirica, che non possono non far tornare alla mente la « musica cromatica » di Corra e Ginna e *Cromofonia*, il manifesto sul colore dei suoni, dei rumori e degli odori di Prampolini e

Carrà (101): sui quali aleggiano le celebri « Correspondences » di Baudelaire, come le "musiche olfattive" di Huysmans; e che sono "ponte" per arrivare alle « sintesi visive » o « trasposizioni visive della musica » (1919) di A.G. Bragaglia, S.A. Luciani e Franco Casavola (102).

« Cannoni d'Italia » è dedicata a Marinetti "bombardiere del Re",

---

(101) Venne pubblicato in « Gazzetta ferrarese », 26 agosto 1913. A firma del solo Carrà è invece il manifesto *La pittura dei suoni, rumori e odori*, pubblicato in « Lacerba » il 1 settembre 1913 (ora in *Archivi del Futurismo*, op. cit., vol. I, pp. 73-76).

(102) Su questo punto mi sembra interessante — anche se potrà apparire a molti discutibile — riprendere quanto CORRADO PAVOLINI scrive nel saggio su *Cubismo Futurismo Espressionismo* (Zanichelli, Bologna 1926), parlando delle affinità delle arti: « Dovunque se ne trovano accenni, toccherà poi agli "scapigliati" lombardi, soprattutto al Rovani, di proclamarla chiaramente. Si badi: il principio che le varie arti abbiano comune movente, e che i mezzi espressivi di esse sieno solo materialmente diversi, restando in fondo identica la *qualità* spirituale di tali mezzi, è in sé giustissimo; ma l'"affinità", come quegli artisti la intendevano, implicava una illazione non giusta: ossia, che fosse lecito, tra poesia, musica e pittura, uno "scambio" di sensazioni; che si potesse abolire quella che è l'essenza originale delle singole arti, e porre ciascuna di esse a diretto contributo in pro delle altre. Novalis l'ha già detto: "Poesie che *suonano* bene"; il Tieck (nelle *Fantasie*) espone una sua teoria della parentela tra colore e musica; Rimbaud scriverà tra poco il suo sonetto celebre:

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles...

e la pittura, dal canto suo, si contamina di letteratura ».

E aggiunge in nota: « Non sarà inopportuno accennare, almeno qui in nota, agli ulteriori sviluppi di questa tendenza alla fusione delle arti (già l'eroe del romanzo *À rebours* dell'Huysmans si chiude nel laboratorio a mescolare e combinare profumi, per trarne delle "musiche olfattive"). La "strumentazione verbale" di René Ghil era una mescolanza di musica e di poesia, tentata per superare la ormai esaurita consuetudine, discorsiva e sentimentalmente logica, della lirica, rinverginandola di melodia e cromatismo musicali. In realtà tale teoria è un giochetto cinese, un rompicapo contrappuntistico, come le altre che, limitandosi quasi esclusivamente a variar l'ordine della determinazione, convergono a raggiera verso una *grande orchestra* rumorosa e inutile, nella quale suoni colori parole s'azzuffano e si neutralizzano a vicenda. Si ha così la "musica parlata" di Kandinsky; la "musica cromatica" di Corra e Ginna: sviluppi melodici di colore, *svolti nel tempo* per mezzo di una macchina cinematografica; l'"alfabeto a sorpresa" di Cangiullo, innesto caricaturale di letteratura nella pittura; in molte parti le "parole in libertà" marinettiane, che cercano di organizzare il loro innato sparpagliamento emotivo con l'aiuto di linee-basi e di linee-muscoli; le "rarefazioni" govoniane; la "pittura di suoni, rumori, odori" lanciata da Carrà; e via via. La serie continua! Si veda per es., in altro campo, il "teatro del colore" del Ricciardi ».

« La Piazza del tempo » a Umberto Boccioni, « Trasparenze » al genio "trasparente" di Bruno Corra, « Assorbimenti » alla "geniale Rosa Rosà", « Paesaggi colorati dell'anima » a Mario Carli.

Il poema dello spazio, che ha una copertina di Ginna, è un altro volume di prose liriche. In *Montagne trasparenti* erano « sensazioni liriche su impressioni di natura e di elementi esteriori cristallizzate in lucide conquiste cerebrali »; in *Poema dello spazio* sono « rarefazioni e tremiti che pervadono con equilibri ed intuizioni campi di incertezza e di incoscienza: l'ignoto spirituale e universale ».

L'autrice mette in risalto « un elemento di questo volume dato da me sola fino ad oggi: queste incerte profondità spirituali trasportate in un campo scientifico, scoperte nella zona-ignota-anima identiche e parallele a quelle della zona-concreta-fisica; equilibri intuiti, trasformati in legge ed analizzati sul tavolo sperimentale della vita-spirito ».

E qui l'esperienza poetica dell'autrice non può non risultare ancora una volta vicina a Ginna, al suo animismo ed al suo pre-surrealismo. Dice in « Il doppio dell'infinito »:

Stasera la mia anima sconfinante si raccoglie tutta in una goccia sola. Il brivido-anelito della mia ascesa, la traiettoria-aspirazione verso il cielo alto si trasformano nella sua proiezione: diviene un punto.

Aspetti del futurismo toscano

Quando si parla di futurismo toscano si preferisce circoscrivere il discorso attorno alle figure ritenute più rappresentative: Papini, Palazzeschi, Soffici, Binazzi, Viviani (103).

Poi c'è l'elenco dei "veri" futuristi, contro i "falsi", pubblicato come una "Diffida", per i millantatori non graditi, da « Lacerba » (104):

POESIA: F.T. Marinetti - Paolo Buzzi - A. Palazzeschi - E. Cavacchioli - Corrado Govoni - Libero Altomare - Luciano Folgore - G. Carrieri - G. Manzella - Frontini - Mario Bétuda - Auro D'Alba - Armando Mazza - Dinamo Correnti - Francesco Cangiullo - Giovanni Papini - Ardengo Soffici - Tavolato - Guglielmo Jannelli.

PITTURA: U. Boccioni - C. Carrà - L. Russolo - G. Balla - G. Severini - A. Soffici, ecc.

---

(103) Si veda, ad esempio, il saggio di WOLFANGO ROSSANI pubblicato su « Meridiano di Roma », 9 ottobre 1938.

(104) Cfr. « Lacerba », II, n. 6, 15 marzo 1914, pag. 96.

MUSICA: Balilla Pratella.
SCULTURA: Umberto Boccioni.
AZIONE FEMMINILE: la poetessa Valentine de Saint-Point.
ARTE DEI RUMORI: Luigi Russolo.
ANTIFILOSOFIA: Giovanni Papini.

E parrebbe che, oltre ai noti, toscani o no, ogni altro nome di toscano od operante in Toscana dovesse esserne escluso. Ma non bisogna trascurare le vicende di tutte le riviste fiorentine, e il libro di Augusto Hermet, discorsivo e brillante, pieno di indicazioni e di umori, anche se non sempre ordinato e di valore scientifico, è qui a ricordarcele (105).

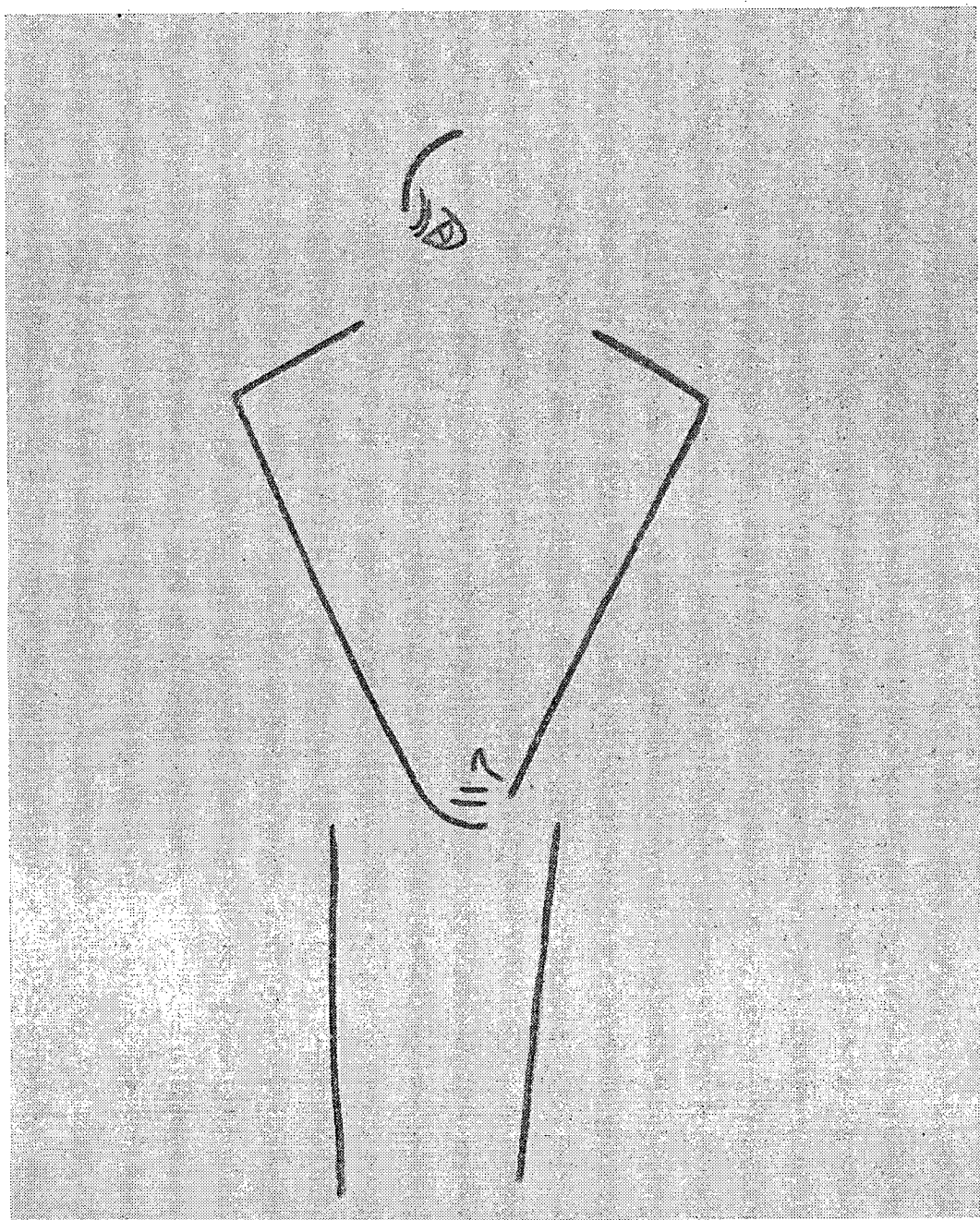
« Lacerba », come è noto, fu futurista dal 1913 al 1914. Quando divenne, da futurista, *anti*, fu « L'Italia futurista » di Mario Carli e Emilio Settimelli a diventarne quasi una "coda" (Hermet) e quindi a prenderne il posto.

Carli e Settimelli avevano fondato e diretto con Bruno Corradini il 18 novembre 1912 « Il Centauro », settimanale liberista d'arte e di critica, e « La Rivista » (1913-14). Pubblicarono anche raccolte di Saggi critici (come quella, già ricordata, dove apparve « Musica cromatica »). Più tardi diressero « Dinamo » e « Roma futurista ».

Attorno all'« Italia futurista » si raccolse un nuovo gruppo, formato da Carli, Settimelli, Chiti, Conti, Bruno, Corra e Ginna, che si potrebbe chiamare, se si vuole, del futurismo fiorentino "secondo" o "minore", ma che ebbe non meno del "maggiore" il suo posto nelle battaglie futuriste: per quanto pubblicò il periodico, per le edizioni de "L'Italia futurista", e, quel che più a noi interessa, per l'attività svolta nel cinema (*Manifesto*, *Vita futurista*).

Inizialmente, Carli e Settimelli avevano appartenuto a « La difesa dell'arte », diretta da Scattolini, e della cui redazione faceva parte anche Remo Chiti: tutti trattati da "ragazzi" da Papini. Erano antivociani come « Lacerba », antidannunziani e antiaccademici, anche se in fondo non potevano, praticamente, non prendere le loro mosse che dalla « Voce » (1909) e dal più lontano « Leonardo » (1903).

Agli inizi del 1913, Papini, Soffici e Viviani, persuasi della forza di rottura del futurismo e colpiti dalla rapida ascesa del movimento che rispondeva a tante istanze degli artisti e scrittori più giovani e moderni, avevano invitato Prezzolini ad aderire all'invito di Marinetti di mettere "Lacerba" a disposizione del futurismo ed in particolare

(105) AUGUSTO HERMET: *La ventura delle riviste*, Vallecchi, Firenze 1941.

Neri Nannetti: Caricatura « sintetica » di Bruno Corra

del gruppo fiorentino. Prezzolini non aderì e si ritirò da « Lacerba ». Da quel momento — febbraio 1913 — la rivista divenne futurista. Ma presto Papini si staccò dal movimento — dopo l'articolo « Il cerchio si chiude » — insieme a Soffici, Palazzeschi e Carrà. Le ragioni della sua adesione e del suo distacco sono esaurientemente spiegate in *Esperienza futurista.* « Lacerba », nel 1915, attaccò i futuristi e Marinetti e Boccioni vennero da Milano a Firenze per un chiarimento. Non si sa se vi furono scompigli come nel 1911, quando Boccioni venne a Firenze per scontrarsi con quelli della "Voce", e volarono, alla stazione, parole grosse, pugni e bastonate, e la testa di Boccioni — narra Hermet — « assaggiò il vigor muscolare di Slataper ».

« L'Italia futurista » sostituì, dunque, nei riguardi del futurismo, l'azione di « Lacerba ». Collaborarono a « L'Italia futurista », prima quindicinale, poi settimanale, Marinetti, Barni, Soffici, Bruno, Chiti, Tommei. Fecero parte del gruppo anche Primo Conti, Lucio Venna, Alberto Maurizio, Neri Nannetti, Notte, Baldessari. E giunsero a rafforzarlo anche i romagnoli (ravennati): Corra e Ginna, per non dire anche di Achille Lega, da Brisighella. Non mancava che Pratella, che non aveva voluto abbandonare Lugo. L'apporto dei romagnoli fu di estrema importanza.

Si affiancarono al periodico le edizioni già ricordate. E dopo le edizioni vennero le iniziative cinematografiche: il film futurista (cioè *Vita futurista*), e il manifesto *La Cinematografia Futurista*, stampato da « Italia futurista » in un volantino a quattro pagine: attività, quest'ultima, piuttosto notevole, e che merita un esame più circostanziato.

Col dopoguerra il gruppo si sciolse. Mario Carli, che si era arruolato negli Arditi, volse vieppiù — come già abbiamo notato — i suoi interessi — come Settimelli — verso la vita politica. Fu anche autore di *Noi Arditi*, di *Antisnobismo*, e di un curioso documento, *Il Manifesto dell'Ardito Futurista* — ormai si viveva in epoca di manifesti, di pronunciamenti, di "bei gesti" dannunziani e di clamori marinettiani (106).

Ecco la significativa sintesi dell'Ardito futurista:

> Scugnizzo vestito di sole, che s'arrampica sul palcoscenico del mondo, squarcia il velario del futuro, fa crollare a carambolí le scene di cartapesta, insolentisce gli aristocratici delle barcacce, prende a pernacchi i palchi dorati, e torna a squarciare la notte con lo schianto dei suoi canti guerrieri.

---

(106) Cfr. EMILIO R. PAPA: *Storia di due manifesti - Il fascismo e la cultura italiana* con una prefazione di Francesco Flora, Feltrinelli, Milano 1958.

Nel 1918, a Roma, Marinetti, Carli e Settimelli fondavano « Roma futurista ». Nel 1923 nasceva « L'Impero », diretto da Carli e Settimelli. Più tardi Carli dirigeva da solo il settimanale « Oggi e domani », che poi tornava a riassorbirsi con « L'Impero ».

Carli pubblicò, dall'avvento del fascismo in poi, anche "Codici" e "Antologie" di integrale impronta mussoliniana.

Il film « Vita futurista »

Il film futurista fu una iniziativa nata in seno al gruppo fiorentino, ma specialmente dovuta a Ginna, che come abbiamo già ricordato era anche fotografo, e aveva avuto l'idea della cinepittura.

Fu Marinetti ad incoraggiare Arnaldo, che era l'unico futurista-cineasta del gruppo: « Perché non fai un film futurista? ».

Ginna non poteva non decidersi all'impresa, giacché pensava al cinema, come abbiam visto, fin dal 1910. Acquistò una Pathé d'occasione a Roma, a Campo de' Fiori. Allorché ebbe girato alcune scene di prova mandò a sviluppare le riprese in uno stabilimento fuori Porta del Popolo.

Pagò il film di tasca sua. Gli altri si erano accodati. Dopo la realizzazione, che raccolse un gruppo di futuristi per circa tre mesi, favorendo scambi di idee, si pensò di dare una sanzione ufficiale alla iniziativa. Le discussioni v'erano state anche prima. Il manifesto venne dopo. E fu la consacrazione di quello che era già stato fatto.

Non mi pare che si possa dir meglio del film futurista se non riprendendo la memoria di Arnaldo Ginna già apparsa sul volume *Anton Giulio Bragaglia*: un documento di due pagine che Ginna ha depositato presso il Centro Studi Bragaglia. Fu ad Anton Giulio Bragaglia che — con la lettera che trascriviamo — egli aveva confidato anche la pellicola perché si adoperasse per diffonderla:

Roma, 25 maggio 1917

Autorizzo il signor Anton Giulio Bragaglia di vendere per mio conto il film intitolato *Vita futurista*, costituito di m. 800 circa e interpretato da Marinetti e dagli altri futuristi.
Questo quale proprietario del suddetto film.

ARNALDO GINNA

Il documento è importante per due motivi. Primo: perché attesta che il film si chiama *Vita futurista*, e precedentemente era stato

ricordato come "film futurista", ma senza uno speciale titolo. Secondo: perché dà il numero approssimativo dei metri: ottocento, e non trecento, dunque, come altrove è stato scritto.

Ma un altro documento ci aiuta per essere ancora più precisi: l' "Indice alfabetico delle pellicole cinematografiche approvate dal Ministero dell'Interno dal 1° gennaio 1916 al 31 dicembre 1921" (107).

Il titolo è *Vita futurista*. Il produttore: « Italia futurista » (108). Il metraggio è di 990 metri. Il visto di censura reca il n. 12.279; ma è dato a questa condizione: « Sopprimere l'ultima parte intitolata: *Perché Francesco Giuseppe non moriva* ».

Note di Ginna su « Vita futurista »

Rileggiamo le "Note sul film d'avanguardia *Vita futurista*" di Arnaldo Ginna nella comunicazione resa al Centro Studi Bragaglia il 10 maggio 1965:

> Fu girato a Firenze nell'estate del 1916.
>
> Marinetti incaricò Arnaldo Ginna di fare il film *Vita futurista*, che doveva essere composto sinteticamente da brevi sequenze ognuna dedicata ad un suo speciale problema psicologico ed avvenirista.
>
> Le sequenze furono ideate e decise attraverso discussioni, che si protraevano, anche di notte, all'Hotel Baglioni di Firenze. Gli intervenuti erano: Marinetti (scrittore, giornalista), Balla (pittore), Arnaldo Ginna (pittore, pubblicista e tecnico), Bruno Corra (romanziere), Lucio Venna (pittore), Settimelli e Mario Carli (pubblicisti), Neri Nannetti (pittore).
>
> Il film fu realizzato da Arnaldo Ginna che fu nello stesso tempo produttore, regista, e tecnico operatore. Fu girato con una macchina da presa formato grande Pathé a manovella, tipo allora in voga, dotata di due serbatoi per la pellicola applicati sulla macchina.
>
> All'infuori dei pezzi girati all'aperto (Cascine, rive dell'Arno, Piazzale Michelangelo) il film fu girato in un teatro di posa che aveva già servito a Luca

(107) Ministero dell'Interno. Direzione Generale della Pubblica Sicurezza, Revisione Cinematografica: « Indice alfabetico delle pellicole cinematografiche approvate dal Ministero dell'Interno dal 1 gennaio 1916 al 31 dicembre 1921 », Tipografia delle Mantellate, Roma, 1923.

(108) Talvolta il film è stato attribuito ad Emilio Settimelli, ma in quanto responsabile legale di « Italia futurista ». Si veda ad esempio la voce « Futurismo » della « Enciclopedia dello Spettacolo » (fondata da Silvio D'Amico, Casa Editrice Le Maschere, Roma). L'estensore della voce, Corrado Pavolini, attribuisce a Settimelli il film, citando Arnaldo Ginna soltanto quale "operatore" (op. cit., 1958, vol. V, pag. 789).

Comerio, colui che girò per primo un cine-giornale italiano. Il teatro, quasi tutto in vetro, era situato all'ultimo piano di una casa in via Spontini angolo via Delle Porte Nuove. Era corredato da locali in cui vi erano vasche ed altri accessori per sviluppare almeno dei provini.

In un primo provino che Ginna sviluppo e stampò si svelarono tanti puntini bianchi causati dalla polvere. Ginna, che già fin dal 1908 dipingeva quadri astrattisti, vide la possibilità di creare degli stati d'animo che impregnavano e saturavano gli ambienti dove si muovevano le figure. Perciò con la collaborazione di Venna e con grande pazienza si procedette alla colorazione dei puntini bianchi uno per uno. Durante la lavorazione del film Venna diventò ben presto l'aiutante-segretario-trovarobe ecc. di Arnaldo Ginna.

Il lavoro procedette in mezzo a grandi difficoltà e sacrifici di ogni genere. Più volte Ginna fu tentato di smettere un lavoro che in quel tempo parve impossibile e pazzesco.

Lo sviluppo e stampa veri e propri furono effettuati a Roma nell'unico stabilimento esistente allora, in via Flaminia. A Firenze non esistevano laboratori attrezzati e per questo si dovette fare la spola fra Firenze e Roma.

Il film fu dato la prima volta al cinema Marconi a Firenze, in piazza Strozzi, di proprietà Castellani che era anche proprietario del teatro delle Folies Bergères sempre nella stessa città.

Aneddoto durante la proiezione del film: mentre Settimelli cercava di convincere il Sig. Castellani di acquistare il film un certo Trilluci, strano tipo di originale, criticò il film: al buio si udì il rumore di uno schiaffo dato da Settimelli al disturbatore. Questo episodio contribuì ad eccitare maggiormente il pubblico già rumoreggiante.

Il film risultò in definitiva lungo metri 1.200. Ed ecco le sequenze:

1) "*Scena al ristorante di Piazzale Michelangelo*". Un vecchio signore con barba bianca (Lucio Venna) siede ad un tavolo fuori del ristorante. Stava per iniziare il pranzo con un brodino in tazza, quando alcuni giovani futuristi intervennero disapprovando ad alta voce il modo di mangiare del vecchio. Un signore inglese presente alla scena non comprendendo che si trattava di una finzione, volle intervenire apostrofando, arrabbiatissimo, Marinetti: "No fare male ai vecchi".

Il vecchio simboleggiava il passatismo retrogrado, i giovani futuristi il dinamismo avvenirista.

2) "*Il futurista sentimentale*". Un giovane futurista pieno di baldanza si lascia sopraffare da sentimentalismo amoroso, vinto dall'addensarsi su di lui di forze psichiche passatiste, rappresentate dalle luci dell'ambiente che si fanno tenuissime e si colorano di blu — effetti colorati ottenuti con viraggio — per dare l'espressione di uno stato d'animo di mollezza.

3) "*Come dorme il futurista*". In una stanza due persone dormono in letti disposti verticalmente anziché orizzontalmente, seguendo intuizioni psicologiche, dinamiche, in movimenti combinati introspettivi.

4) "*Caricatura dell'Amleto simbolo del passatismo pessimista*". Figure in movimento, deformate con specchi concavi e convessi. (Attori: Settimelli, Venna, Chiti, Nannetti).

5) "*Danza dello splendore geometrico*". Ragazze vestite esclusivamente con pezzi di stagnola, variamente sagomata, ballano una danza dinamico-ritmica. Forti riflettori lanciavano fasci di luce sulla stagnola in movimento, provocando sprazzi luminosi intersecantisi fra di loro, distruggendo così la ponderalità dei corpi.

6) "*Poesia ritmata di Remo Chiti*". Declamata con accompagnamento simultaneo di movimenti delle braccia.

7) "*Ricerca introspettiva di stati d'animo*". A cavalcioni sopra cavalletti di legno in un ambiente scuro color violetto, Chiti, Venna e Nannetti fissano in un silenzio che vuole essere soprannaturale il movimento di alcune carote legate ad un filo tenuto fra l'indice ed il pollice.

8) Balla mostra alcuni oggetti di legno colorato e cravatte pure di legno, magnificandone il contenuto plastico dinamico.

Il film fu dato in altri cinema a Roma, ma fu necessario sospendere le proiezioni, perché il pubblico gettava oggetti, sassi ecc. contro lo schermo, che si rivelava troppo vulnerabile per questo genere di combattutissime rappresentazioni.

Per un ideale restauro di « Vita futurista »

Per un ideale restauro di *Vita futurista* cerchiamo anzitutto di ricostruire l'episodio di satira politica soppresso, e che si intitolava *Perché Francesco Giuseppe non moriva* (metri 190 circa). È Ginna che parla: « Una cariatide seduta, che ha l'effigie di Francesco Giuseppe, viene invitata dalla Morte. La Morte è Remo Chiti, vestito di una maglia nera su cui è dipinto uno scheletro. Ma la Morte non riesce a prendere la cariatide dell'Imperatore: sviene per il puzzo che ne irradia ».

Lo "sketch" è vicino alla pesante satira dell'Almanacco 1915 di « Lacerba », dedicato alla guerra. Partecipò alle riprese anche il fratello di Emilio Settimelli, Gioacchino. Il trucco elementare della maglia nera — già adoperato nei film primitivi francesi — permetteva al Chiti di muoversi e agire come se fosse un bianco scheletro.

Il film comprendeva anche alcune scene brevi, come *Esercitazioni quotidiane per liberarsi dalla logica*; ad es. una *Cazzottatura futurista* e *Come corrono il borghese e il futurista.* Queste due scene si svolgevano alle Cascine. In quella della corsa, prima si vedeva il passatista che andava normalmente, lungo la strada. Poi era la volta di Marinetti che camminava attraverso le siepi, sprezzante di ogni ostacolo. E fu visto uscire da un cespuglio pieno di spine fino alla testa.

Ricordando le *Esercitazioni quotidiane per liberarsi dalla logica,* a pag. 196 di *Battaglie,* Bruno Corra si riferisce al brano: *Ricerca introspettiva di stati d'animo,* con Chiti, Venna e Nannetti a cavalcioni su cavalletti di legno, intenti a fissare i movimenti di alcune carote, attaccate a fili.

Scrisse Corrado Pavolini sul « Tevere » — citato da un articolo di Marinetti del 1° dicembre 1926 (« L'Impero »):

> In una sala di proiezione inverosimilmente stipata e schiamazzante, vidi proiettare la prima pellicola futurista. A un certo punto ricomparve la scena delle Cascine. Era il "passo neutralista", ondeggiante, timoroso, amletico, in contrasto col "passo interventista" che Marinetti realizzava di gran foga, correndo come alla baionetta. Questi due passi caricaturali, dopo tanti fischi del pubblico, furono clamorosamente applauditi.

Jacopo Comin (109) ha rievocato rapidamente *Vita futurista* (senza darne il titolo) in « Bianco e Nero », aiutandosi con alcuni fotogrammi. V'è la *Cazzottatura interventista* (con F.T. Marinetti), un *Dal vero a sorpresa* (con Balla, Chiti, Settimelli, Ginna e Venna con un gran barbone bianco; è la sequenza n. 1 del memoriale Ginna). V'è anche una *Deformazione caricaturale* (G. Balla) e *Come dorme il futurista e come dorme il passatista* (con Emilio Settimelli; è la sequenza n. 3 del memoriale Ginna): che fa pensare a un sonno di Majakovskij sdraiato sulla sua bicicletta, dal sellino al manubrio, nel film *Non nato per il denaro* di Turkin. Una posizione identica — ma su motocicletta — ha un giovane "beat" colto di sorpresa, in *Festival* di Murray Lerner (cinereportage da Newport).

Il *Dal vero a sorpresa* è l'antecedente assoluto delle riprese all'imprevisto del futurista Dziga Vertov e dei suoi kinoki (Kino-Pravda), del "Cinéma-verité" francese e persino dello *Specchio segreto* di Nanni Loy, con le sue scene preparate, nella nota serie di trasmissioni televisive. Il vecchio signore della *Scena al ristorante al Piazzale Michelangelo,* estemporanea nelle conseguenze, e preparata nella premessa, è — come ha riferito Ginna — Lucio Venna, difeso da un ignaro cittadino britannico. Nonostante l'enorme barba di stoppa, l'inglese non capì la "provocazione" futurista, e fu proprio per questa sua mancanza di "humour" che la scena poté prendere vita e riuscire saporita.

(109) Jacopo Comin: *Appunti sul film d'avanguardia,* in « Bianco e Nero », I, n. 1, 1937. Due fotogrammi di *Vita futurista* sono riprodotti anche in *Archivi del Futurismo,* op. cit., vol. II, p. 498, nn. 16 e 17.

Altre note su « Vita futurista »

Il film di Ginna fu dunque composto di brevi sequenze, ognuna con un problema psicologico e avvenirista. Ginna ne fu produttore, regista, operatore e tecnico del montaggio. Il veneziano, ma fiorentinizzato, Lucio Venna (pittore e artista pubblicitario, insegnante alla scuola d'arte di Firenze, dadaista e co-fondatore con Evola e Fiozzi della rivista « Bleu »), ne fu l'assistente e collaboratore principale. Le riprese durarono dai due ai tre mesi. Durante il montaggio — come è stato ricordato dallo stesso regista — Ginna e Venna si accorsero che una parte della pellicola (era il secondo episodio) nello sviluppo si era cosparsa di tanti puntolini bianchi, causati da polvere depositatasi sul negativo. Ginna vide la possibilità di nuove sensazioni, ottenute con speciali effetti colorati, e si accinse pazientemente con Venna a colorare i puntini bianchi, uno per uno, di color rosa, per ottenere — aggiunge — "espressione di stati d'animo di mollezza". Lo "sketch" diventò azione con movimento di colore, e cinepittura. Del film furono stampate due o tre copie. Una l'ebbe Anton Giulio Bragaglia per diffonderla, e andò perduta. Un'altra, in condizioni imperfette, venne consegnata a un critico d'arte milanese, e anch'essa risulta dispersa. Alcune foto del film corredano l'articolo di Carlo Belloli su « La Biennale » n. 54 (1964), dove il film viene qualificato "documentario", come anche in *Omaggio a Balla* di Maurizio Fagiolo Dell'Arco: ma la definizione è inesatta per il fatto che nel film compaiono invece scene del tutto inventate e « costruite ».

Alle proiezioni di *Vita futurista*, che a Firenze avvennero al cinema Marconi, intervenivano volentieri coloro che amavano i tafferugli e le dimostrazioni clamorose. Vi furono addirittura di quelli che lanciarono sul telone bianco pomodori e scarpe, tanto da sfondare lo schermo.

Bologna — dice Ginna — reagiva alle serate futuriste con tagliatelle al ragù, Napoli con arance, Pesaro con triglie e sogliole fritte, mentre il Principe Altieri, a Roma, lanciava addirittura polvere di carbone negli occhi e pezzi di antracite.

A Balla interessò particolarmente il quinto episodio: *Danza dello splendore geometrico*, e la sua collaborazione divenne qui particolarmente significativa, per l'apporto delle sue ricerche cromatiche e iridescenti.

La lavorazione del film fu per Ginna una fatica improba. Dirigere, girare, arredare, erano tutti compiti di cui si occupava personal-

mente. Allorché la sera tornava nella sua stanza all'Hotel Baglioni era sfinito. Soltanto Venna lo aiutava coscienziosamente nelle faticose giornate, e lo esortava a resistere. Rientrava scoraggiato, schiantato dalla stanchezza, ma non era finita. C'erano le scatole di pellicola da riordinare, i negativi da sviluppare, e spesso sul letto erano disseminati pezzi di pellicola sciolta.

L'aspetto più faticoso della realizzazione era la partecipazione degli amici futuristi: indisciplinati, "pigri", dormivano la mattina fino a tardi, o scappavano mentre erano in teatro, e Ginna si torturava nell'attesa, li tempestava di telefonate, li scongiurava di tornare, li mandava a prendere in taxi.

Dopo il film futurista

Le difficoltà finanziarie incontrate per realizzare *Vita futurista* non permisero a Ginna di riprendere altre iniziative del genere. Autorizzò, come abbiam visto, Anton Giulio Bragaglia a vendere il film; ma la impresa non ebbe esito, e Ginna non riuscì a recuperare i denari spesi. E, disgraziatamente, fu smarrita anche la pellicola, di cui non esistevano più di tre o quattro copie. L'ultima copia è andata perduta più di recente e il film, a meno di un miracolo, difficilmente potrà essere recuperato.

Dopo *Vita futurista* Ginna non mancò di accostarsi alla cinematografia, anche per iniziative extra-futuriste, e provò a scrivere qualche soggetto, rimasto irrealizzato. Nel solco delle sue ricerche d'avanguardia pensò anche un film in "flash-back", qualcosa come un "atto a rovescio" di Remo Chiti (1915) dove la storia di un delitto è narrata con un processo all'indietro, risalendo dal gesto assassino ai motivi che lo avevano provocato. Idea che poteva nascere dal *Manifesto del Teatro di Varietà* di Marinetti ("una esecuzione sinfonica di Beethoven dall'ultima nota alla prima") e che Remo Chiti riprese nell' "atto a rovescio" (il primo) di *Costruzioni* (110):

Una strada. È notte. Arriva molta gente che brusisce; inquietudine, fretta. Due uomini tengono in braccio un giovine elegante, morto, insanguinato, con un grosso coltello infitto nel petto. Depongono il morto, si chinano su di lui; gli altri incominciano a circolare d'intorno dicendo e domandando forti

(110) Ma nel cinema primitivo si dettero spesso scene come "Lo stesso quadro a rovescio" nelle proiezioni dei filmetti di Lumière, Méliès, e Fregoli.

e concitati: "È morto? Portatelo via subito. Chi è? Come mai? Cosa è successo?". Poi si sparpagliano in tutti i sensi correndo; ultimi i due portatori. Il Morto si muove, sospira, mormora: "Sono morto!... (si solleva) Ah!... Ah!... (si drizza sui ginocchi e grida soffocato:) Aiuto! Aiuto!...".

Entra correndo l'Assassino, operaio alcoolizzato. Va verso il Morto, si sofferma una volta, poi un'altra, più vicino, mentre quello si è alzato barcollante e gli si appressa gemendo: "Mi hai ucciso! assassino!... Ah!".

L'Assassino levandogli il coltello dal petto grida: "Tieni! prendila! Ah sì?...".

Il Morto scoppia in una gran risata. L'Assassino allora si rimette in tasca il coltello, gridando: "Ah! cane! Vigliacco!". Il morto ride sgangheratamente.

L'idea consta piuttosto realizzata a Baden-Baden nel 1927 da Paul Hindemith nel teatro operistico, in *Hin und Zurück*, come parodia del film giallo: è l'uccisione di una moglie infedele con suicidio del marito al cospetto di una vecchia zia sorda e paralitica che non si avvede di nulla. Qui azione e musica invertono a metà atto il loro cammino per tornare al loro punto di partenza. Forse è una del tutto fortuita combinazione questo accostamento, che fa però tornare alla memoria anche *Dalla finestra* di Ginna e Settimelli, tra gli "atti" e "attimi" sintetici già ricordati, dove un vecchio paralizzato e sordomuto assiste ad una sciagura senza poter far nulla.

Lettura del Manifesto

Come ben si è espresso Arnaldo Ginna, il manifesto *La Cinematografia Futurista* fu una "sanzione" dell'esperimento già compiuto.

Il *Manifesto* venne firmato da Marinetti, Corra, Settimelli, Ginna, Balla, Chiti: gli stessi che parteciparono, con Venna e con altri già ricordati, alla realizzazione di *Vita futurista*. È interessante distinguere i contributi personali dati, per la formulazione del *Manifesto*, dai vari personaggi citati.

Il *Manifesto*, che qui si porta in appendice, dopo una premessa di carattere generale che considera il cinema come « mezzo di espressione più adatta alla plurisensibilità di un artista futurista », e che constata che « le immense possibilità artistiche del cinema sono ancora assolutamente intatte », auspica la « liberazione » del cinematografo come mezzo di espressione:

Occorre liberare il cinematografo come mezzo di espressione per farne lo strumento ideale di una nuova arte immensamente più vasta e più agile di tutte

quelle esistenti. Siamo convinti che solo per mezzo di esso si potrà raggiungere quella poliespressività verso la quale tendono tutte le più moderne ricerche artistiche. Il cinematografo futurista crea appunto oggi la sinfonia poliespressiva che già un anno fa noi annunciavamo nel nostro manifesto: "Pesi, misure e prezzi del genio artistico". Nel film futurista entreranno come mezzi di espressione gli elementi più svariati: dal brano di vita reale alla chiazza di colore, dalla linea alle parole in libertà, dalla musica cromatica e plastica alla musica di oggetti. Esso sarà insomma pittura, architettura, scultura, parole in libertà, musica di colori, linee e forme, accozzo di oggetti e realtà caotizzata. Offriremo nuove ispirazioni alle ricerche dei pittori i quali tendono a sforzare i limiti del quadro. Metteremo in moto le parole in libertà che rompono i limiti della letteratura marciando verso la pittura, la musica, l'arte dei rumori e gettando un meraviglioso ponte tra la parola e l'oggetto reale.

I punti che riassumono i concetti principali del *Manifesto* sono quattordici.

Li ho letti con Ginna e credo di poter affermare che le idee principali che vi sono espresse possono essere così attribuite, anche se tutte ricevettero l'apporto concettuale, e l'appoggio o l'adesione degli altri firmatari:

1. *Analogie cinematografiche.*

L'universo sarà il nostro vocabolario. Pur generata dal simbolismo baudelariano (1) e pittorico, questa idea si deve a Marinetti. Si confronti, per sincerarsene, il punto settimo del *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, dedicato alle analogie, come anche i successivi ottavo e nono (1912).

2. *Poemi, discorsi e poesie cinematografati.*

È del carducciano Settimelli, che appunto si vale di esempi desunti da canti di G. Carducci.

3. *Simultaneità e compenetrazioni di tempi e luoghi diversi cinematografate.*

È di Balla. L'idea di dare nello stesso istante-quadro due o tre visioni differenti l'una accanto all'altra venne realizzata poi da Clair (*Les deux timides*) e Gance (*Napoléon*). Ma i precedenti stanno nella storia della pittura: nel Sassetta e in altri senesi e nel Greco (citati anche da Ejženstein), ma anche in molti altri casi, fra i quali ricorderò

(111) Cfr. CHARLES BAUDELAIRE: *Curiosités esthètiques* (*Gouvernement de l'imagination*), Salon de 1859, Lemerre, Paris: « Tutto l'universo visibile non è che un magazzino d'immagini e di segni ai quali l'immaginazione darà un posto ed un valore relativi ».

i gotici cèki da me rivisti recentemente alla Galleria Nazionale di Praga (quelli delle storie di Santa Barbara).

4. *Ricerche musicali cinematografate.*

Dissonanze, accordi, sinfonie di gesti, fatti, colori, linee, ecc. verranno realizzate da Eggeling (*Sinfonia orizzontale*, ecc.) e da Oskar Fischinger per Walt Disney in *Fantasia*. L'idea è di Ginna e Corra: si veda il capitolo "Musica cromatica" e *Arte dell'avvenire*.

5. *Stati d'animo sceneggiati.*

È di Ginna che traduce questa idea anche in pittura e nel teatro sintetico.

6. *Esercitazioni quotidiane per liberarsi dalla logica cinematografate.*

Chiti, Settimelli, Ginna, Marinetti.

7. *Drammi d'oggetti cinematografati.*

Marinetti e Corra: ad es. le sedie di *Vengono*. Notare che: "Oggetti tolti dal loro ambiente naturale" è la stessa idea dello "straniamento" dell'oggetto.

8. *Vetrine d'idee, d'avvenimenti, di tipi, d'oggetti, ecc. cinematografati.*

Marinetti e Corra: si veda la "vetrina" *Le mani* del teatro sintetico.

9. *Congressi, flirts, risse e matrimoni di smorfie, di mimiche, ecc. cinematografati.*

Ginna e Marinetti.

10. *Ricostruzioni irreali del corpo umano cinematografate.*

Ginna. L'idea venne ripresa in certi *cartoons* didattici di Walt Disney.

11. *Drammi di sproporzioni cinematografate.*

L'esempio che viene fatto — un uomo che prosciuga un lago con una cannuccia-ombelico — richiama i racconti proto-surrealisti di Ginna.

12. *Drammi potenziali e piani strategici di sentimenti cinematografati.*

Marinetti e Ginna.

13. *Equivalenze lineari, plastiche, cromatiche,*

di uomini, avvenimenti, pensieri, sentimenti, odori, rumori, ecc. Ginna e Corra.

14. *Parole in libertà in movimento cinematografate.*

Marinetti. Oggi se ne danno esempi in molti « titoli di testa ».

Abbiamo analizzato i vari punti del *Manifesto* ma giova anche aggiungere che i manifesti — che avevano soprattutto una funzione pubblicitaria — nel futurismo non sono tutto. Possono apparire al lettore di oggi come leggi vincolanti. Ma i futuristi, anche se li scrissero o vi aderirono, poi continuarono singolarmente per la loro strada, con immagini e idee nuove, spesso estremamente personali, e perfino distanti da certe enunciazioni categoriche.

I film d'avanguardia italiani

A *Vita futurista* fecero seguito altre pellicole considerate di avanguardia, talune di influenza futurista, altre astratte, di cui si ha notizia in varie pubblicazioni, e che qui citiamo a mo' di repertorio succinto.

Perfido incanto di Anton Giulio Bragaglia (1916), con le scene di Enrico Prampolini, va certamente ricondotto, almeno in parte, al futurismo cinematografico (112). Si veda a questo proposito quanto è detto nel volume già citato *Anton Giulio Bragaglia*. Come ho notato in tale studio, Bragaglia realizzò, oltre *Perfido incanto*, anche *Thais* e *Il mio cadavere*, film finora non conosciuti dagli storici. Può darsi che fotografie pubblicate col titolo di *Perfido incanto* debbano attribuirsi in qualche caso a uno di tali film.

Prampolini risulta essere lo scenografo anche di *Thais* di Anton Giulio Bragaglia (1916, Novissima Film di Roma), di *Occhi consacrati* e *La principessa Olga* (1916, Cirius Film di Napoli): tutti film inconsultabili, ma che potrebbero allargare, se ritrovati, l'area del cinema futurista, o contenenti elementi tipici del futurismo.

A questi film io non esiterei ad aggiungere il già citato *Amor pe-*

(112) In *Archivi del Futurismo* è qualificato senza esitazione "futurista" (op. cit. vol. II, pag. 499).

destre, almeno in quanto film pre-futurista, il quale venne realizzato nel 1914, e per le chiare affinità con il teatro sintetico.

Mondo baldoria di Aldo Molinari (di m. 900). Venne presentato come il "primo soggetto futurista in cinema". È del 1914. Ma venne sconfessato dai futuristi, come si legge in « Lacerba » nella nota *Sfruttatori del Futurismo* (113):

Noi teniamo a dichiarare che non abbiamo in alcun modo partecipato all'invenzione, all'esecuzione, al commercio di una cinematografia che circola in Italia destando la curiosità per il suo titolo abilmente falsificato: *Mondo baldoria*, prima pellicola futurista.

In questo film furono introdotti dei frammenti del Pathé Journal dove figurano le nostre persone in modo che il pubblico attribuisce a noi la suddetta pellicola. Respingiamo sdegnosamente la responsabilità di tutte le ignobili contraffazioni teatrali, e balordaggini scritte e dipinte che molti, in malafede e a scopo di lucro, gabellano per manifestazioni futuriste.

Inoltre, per completare il quadro limitato della cinematografia italiana di avanguardia, mi pare opportuno ricordare Corrado d'Errico col suo film di musica visualizzata basato sulla sinfonia *La gazza ladra* di Rossini (1934-35) e che « ripropone la integrazione del rapporto suono-immagini »: testimonianze o citazioni di tale film dànno Anton Giulio Bragaglia e Carlo Belloli, con fotogrammi riprodotti in « Cinema » e in « La Biennale » (114).

Carlo Belli, appartenente alla seconda schiera del futurismo, autore di *Kn*, tentò nel 1935 con l'architetto Figini la realizzazione di un *Film metafisico*, che prende spunto dal mondo metafisico di De Chirico e Carrà, e di cui non restano che talune tavole di esemplificazione in una nota pubblicata sulla rivista « Rubicone » (115).

Altri artisti e architetti (Martini, Brecca, Socrate) si interessarono al « Cinemapittura »: ne ha parlato Anton Giulio Bragaglia nella *Evoluzione del mimo* (116). Non credo però che anche i loro progetti siano giunti in porto.

Sul contributo di Luigi Veronesi al cinema astratto abbiamo già detto nel saggio *I film astratti di Luigi Veronesi* (117) dove si accen-

(113) « Lacerba », II, n. 7, 1 aprile 1914.

(114) « Cinema », n. 99-100, Milano 1952; « La Biennale ». n. 54, cit.

(115) « Rubicone », n. 7, Rimini, maggio 1935.

(116) A.G. BRAGAGLIA: *Evoluzione del mimo*, Ceschina, Milano 1930, pp. 285-286.

(117) « Bianco e Nero », n. 2, 1965.

na anche ad altre pellicole di universitari italiani degli Anni Trenta e Quaranta (118).

Una informazione, infine, che dà Fred K. Prieberg in *Musica ex-machina* (Einaudi, Torino, 1963) è errata. *L'ellisse e la spirale* è un romanzo di Paolo Buzzi definito « Film+parole in libertà », ma non una realizzazione cinematografica (119).

In *Ricordi di un cineletterato* Arnaldo Frateili accenna ad alcuni film di avanguardia — di carattere espressionista, però — su cui non si hanno notizie precise.

Prampolini e la scenotecnica cinematografica futurista

Non sono soltanto le quattro ricordate scenografie (*Perfido incanto*, *Thais*, *Occhi consacrati*, *Principessa Olga*) ad inserire Enrico Prampolini nel cinema.

Nel denso studio di Filiberto Menna su *Enrico Prampolini*, troviamo tre "fotogrammi dal film" *Mani* (1932). Non credo che questo film, ripreso in completo, esista. Non vi sono tracce della sua realizzazione, ed anche il fratello di Enrico, Alessandro (Vittorio Orazi) che ho consultato, e che mi ha concesso le fotografie che anche qui si riportano, non sa darmi altre notizie in proposito (120).

Nel 1932 si tenne a Roma la prima Mostra di Scenotecnica cinematografica, organizzata da Enrico Prampolini che vi partecipò con

(118) Converrà qui ricordare, nell'ambito non del cinema futurista o derivato dal futurismo, ma del cinema sperimentale d'avanguardia, il film « *3+2* » di Anna Gobbi del 1942 (secondo uno stile poi ripreso dalla stessa Gobbi per gli inserti cinematografici del brano derivato da Beckett dello spettacolo di Vittorio Gassman "D.K.B.C.", 1966), certi esperimenti di E. Ribulsi, il cortometraggio surrealista *Il manichino malato* di G. Lamperti. Più recentemente ha realizzato una serie di film sperimentali Carlo Munari (il quale negli Anni Trenta appartenne al movimento futurista), e recentissime sono le prove di un "free cinema" italiano (Leonardi, ecc.).

(119) Cfr. i successivi paragrafi sulla letteratura futurista.

(120) Vittorio Orazi mi segnala peraltro tutta una serie di articoli che si riferiscono alla « Prima Mostra di Scenotecnica cinematografica », tenutasi presso la Galleria d'Arte di Roma, e che offrono preziose notizie sulla esposizione e sui partecipanti. Vedi: « Il Mattino », Napoli, 28-1-1933; « Corriere Padano », Ferrara, 2-2-1939; « Il Popolo di Sicilia », Catania, 15-2-1933; « Il Secolo XX », Genova, 11-2-1933; « La Gazzetta del Popolo », 29-1-1933; « La Gazzetta del Popolo - Sera », Torino, 1-12-1932; « L'Avvento », Palermo, 20-11-1933.

tre plastici, per il film *Mani*, da cui devono essere state ricavate le fotografie sopra ricordate e che riportiamo anche nel nostro studio.

La Mostra ebbe grande successo tra pittori e scenografi, meno tra produttori e registi cinematografici. Ma è opportuno ricordare che il cinema italiano aveva, in quel momento, problemi più grossi da risolvere: anzitutto quello della sua stessa esistenza. Per una cinematografia che ricominciava quasi da zero il problema scenotecnico poteva sembrare — anche se non lo era — di secondo piano. E il generoso sforzo di Prampolini sembrò, in quel momento, vano. Non del tutto, però, perché tra gli espositori troveremo nomi che diverranno energie tra le più vive della scenografia cinematografica dell'epoca: Gastone Medin, per esempio, anche se non risultano presenti altri maestri: Virgilio Marchi, uscito dalle file futuriste, e Guido Fiorini, stimato da Le Corbusier. Fu presente alla Mostra anche Tullio Aschieri.

La Mostra — scrive Mario Macola su « Il Secolo XIX » di Genova (121) — inauguratasi alla Galleria di Roma, giorni or sono, ci fa vedere un lato interessante e importante della nuova arte: si tratta di una dimostrazione pratica delle moderne idee sulla scenografia cinematografica; un panorama di bozzetti, in cui chiaramente si vede quante e quali possibilità offra questo vastissimo campo artistico alla mente geniale di uno sceneggiatore (sic). Si pensi alla scenografia teatrale: quale e quanta importanza abbia nella rappresentazione e in qual modo completi l'elemento umano, vivente dello spettacolo già ce lo hanno detto tutti i novatori del teatro.

Ma si confrontino ora le possibilità della scenotecnica teatrale con quelle del cinema; si comprenderà assai facilmente che, se nel primo caso l'artista deve possedere, fra le risorse della sua arte, la particolare abilità di raggiungere i voluti effetti in uno spazio ristretto e col vincolo di molte altre limitazioni, nella realizzazione cinematografica invece l'architetto scenico ha la possibilità di giuocare con un numero infinitamente maggiore di combinazioni e ha inoltre a sua disposizione mezzi meccanici e ottici modernissimi, che mancano assolutamente su un palcoscenco, donde l'azione e la parola giungono allo spettatore senza intermediari. E apparirà allora ben chiaro che la scenografia cinematografica nulla ha da vedere con quella teatrale e che quindi è giustificato il considerarla una forma nuovissima ed originale d'arte.

Questa mostra romana non è vasta, ma pure nelle cinque sale si trovano esposte cose non realizzate e che sarebbe cinematografico comprendere tutto, dalla centrale alle officine meccaniche, dai magazzini ai sei teatri, di cui due grandi, e tutta l'attrezzatura insomma occorrente per le riprese cinematografiche in grande stile. Il progetto è bene studiato e risolto; ma architettonicamente bisogna notare che elementi ibridi ne sminuiscono quell'organicità che un intelligente razionalismo avrebbe invece potuto dare a una costruzione di questo genere.

---

(121) MARIO MACOLA: *Prima Mostra di Scenotecnica futurista*, in « Il Secolo XIX », Genova, 11 febbraio 1933.

Notiamo ancora alcuni lavori di Prampolini, tutti riferentisi a un film di prossima ripresa, intitolato *Mani*. Complessivamente sono tre plastici e alcune fotografie vivificate con bei giuochi di luce, concepite con ricca fantasia e nobiltà di mezzi; e poi ancora le scene de *Il castello infernale* di Soldatini, il cui plastico, composto con ottima disposizione di masse, lascia vedere quali eccellenti possibilità potrebbe offrire ad una intelligente ripresa; alcuni dei bozzetti di Levi e Paolucci, che presentano architetture e decorazioni di interni particolarmente gustosi; altri interni interessanti di Gastone Medin ed infine le scene di Giuseppe Capponi apprestate per *La voce lontana* della Cines, fra cui sono notevoli una magnifica scala elicoidale in pozzo di vetro di una equilibrata e sensibile modernità e alcuni schizzi di masse architettoniche passibili di buon sviluppo.

Così termina la breve ronda per le sale di questa interessante esposizione; e se ne esce ben convinti che anche in questo campo dell'arte vive e combattivamente originali sono le giovani forze italiane.

Gli scenotecnici torinesi erano rappresentati alla Mostra da Marisa Mori, allieva di Casorati, premiata con medaglia d'argento, e dai pittori Enrico Paolucci e Carlo Levi.

Un premio di incoraggiamento ebbe il romano Domenico Belli. Agli architetti Montori e Foresti fu assegnata un'altra medaglia d'argento per i loro progetti edilizi relativi alla costruzione di un quartiere cinematografico.

A proposito di Gastone Medin, citato nell'articolo, va ricordata la sua collaborazione a *O la borsa o la vita* di Carlo Ludovico Bragaglia (1933), basato su una commedia radiofonica di Alessandro De Stefani, ed a molti dei principali film degli Anni Trenta della Anonima Pittaluga. *O la borsa o la vita* è un film con sequenze di avanguardia cui la scenografia dà un contributo non trascurabile, specie nel sogno, tra i tralicci della corrente elettrica, e nell'aeroporto e con acrobazie aeree, eseguite dall' "asso" Mario De Bernardi.

Russolo e Oriani

Un altro film che è legato al futurismo italiano è *Vitesse* di Cordero, Martina e Oriani. Venne presentato a Bruxelles, a Parigi (Salle Wagram) e Barcellona.

I tre autori pubblicano sulla parigina « Comœdia », nel 1933, uno scritto *La cinématographie futuriste*, che è da ritenere contemporaneo alla realizzazione di *Vitesse*.

Essendomi stato segnalato come montatore del film Eugène

Deslaw, gliene chiesi notizie, ricevendone in risposta la lettera che segue:

Nice le 23 Janvier 1962

Cher Monsieur Verdone,

votre lettre m'a fait un grand plaisir. J'ai connu très bien les réalisateurs de *Velocità,* ils ont été mes élévès, nous avons fait quelques reportages parmi lesquels le plus intéressant était celui sur RUSSOLO.

C'était un couple (le mari était très maladif, c'est surtout sa femme qui a conduit notre voiture qui a travaillé); ils étaient d'origine de Torino.

Dans le reportage sur RUSSOLO figure aussi Marinetti — ils serait très intéressant de retrouver ce petit reportage (peut être à Turin?).

Comme vous le savez RUSSOLO était mon collaborateur dans *La Marche des machines.* Il a fait l'illustration musicale sur son bruiteur Rum Garmonium (c'est à dire RUSSOLO et MARINETTI Garmonium) pour mon film.

Dans mon autre film *Montparnasse* figurent: RUSSOLO et mon grand ami PRAMPOLINI. Je crois que ce sont les seules scènes de les deux qui existent. Dans ce film, dont je dois avoir une copie, figure aussi comme élève de l'Ecole téchnique du cinéma Buñuel.

Comme curiosité je voudrais vous donner un petit détail: Fred Zinneman était mon élève et a travaillé dans *Montparnasse* comme accessoiriste.

Le chauffeur de mon équipe a été aussi certain moment Marcel Carné.

Un jour peut être nous nous rencontrerons et on tâchera d'ecrire un long article sur ce fameux periode du cinéma muet et grand.

Très cordialement à vous, Eugène Deslaw

Una copia dello scenario di questo film — *Vitesse* — è nelle mani di Enrico Crispolti, e spero che presto verrà da lui pubblicato.

Marinetti e il cinema

E Marinetti? Fino al punto in cui arrivano le mie ricerche, dopo quanto avvenne nel 1916 (il film di Ginna, il *Manifesto*) non mi pare che si possa parlare di un reiterato interesse diretto di Marinetti per il cinema. Prima, il cinema gli suggeriva idee per le ricerche nelle altre arti (letteratura, teatro), ed abbiamo visto quanti spunti sono nei manifesti che precedono quello cinematografico. Poi, lasciò proseguire ad altri futuristi le ricerche e attività, in questo campo, che però ben presto si fermarono anche per difficoltà finanziarie. Ma « il cinematografo — mi testimonia Benedetta Marinetti — dopo l'esperienza fiorentina usciva dal suo giro mentale, o forse non ci entrava mai completamente anche perché diventava, dall'epoca della guerra in poi, sempre più grandemente spettacolare, lussuoso, fantasmagorico. E in

quanto grande spettacolo lo interessava meno. Finiva la ricerca: sopravveniva il grande spettacolo. Non c'era, per il momento, altro da fare da parte sua, anche perché, come per Bragaglia, lo interessava assai più il teatro e preferiva dedicarsi ad esso. Ecco perché non restano di lui soggetti cinematografici o altre iniziative ».

Salvo a intervenire prontamente — aggiungerei — quando riprendevano le discussioni teoriche sul film astratto, per rivendicarne la priorità al futurismo.

Non ho mancato di ribattere che tuttavia in *Passatismo insetticida (Il club dei simpatici)* è una maniera interessante di Marinetti di applicarsi al cinema, in quanto possiamo vedervi un romanzo dove le varie forme cercano di incontrarsi: e che è scritto infatti come testo letterario, come scenario cinematografico e come commedia. La risposta di Benedetta non è in disaccordo: « Sì, *Passatismo insetticida* è un'opera che si avvale di varie forme di composizione perché a lui interessava che si combinassero. Cercava di compenetrare... ».

E la compenetrazione, come in Balla, in Ginna, e negli altri, rimane alla base di ogni ricerca futurista, mai condotta fine a se stessa e isolata dalle altre. Il cinema quindi lo interessava più nella compenetrazione con le altre arti che come fenomeno isolato.

Il 20 ottobre 1926 apparve sull'« Impero » l'annunzio della costituzione della Littorio Film con un Consiglio di Amministrazione composto da varie personalità, soprattutto politiche. Vi figuravano, tra gli altri, anche i nomi di F.T. Marinetti, Mario Carli, Plinio Nomellini, Emilio Settimelli, Enrico Vidali. Si annunciavano nuovi film i cui soggetti sarebbero stati di Giovanni e Ottaviano Targioni-Tozzetti, Ferdinando Chianese, Mario Carli e F.T. Marinetti. Non risultano peraltro questi soggetti, almeno da parte di Marinetti, effettivamente scritti, e tanto meno, quindi, realizzati.

Nel 1938, come vedremo oltre, vi sarà un ritorno di Marinetti alle formulazioni teoriche nel secondo *Manifesto del Cinema futurista*, in parte originale, in parte riprendente i temi del Manifesto del '16.

Alla voce "Cubismo" e "Futurismo" dell'Enciclopedia dell'Arte (vol. II), Enrico Crispolti accenna a un progetto non portato a termine di F.T. Marinetti e Valentine de Saint Point. *L'alcova d'acciaio*, scritto nel primo dopoguerra quale "romanzo vissuto", venne ripresentato nella edizione Mondadori come "Film sonoro e cantato".

Nel *Manifesto del Teatro Radiofonico* (1933), affermando che la radio (anzi, dice: la radia) non deve essere né teatro, né cinematografo, né libro, osserva: "il cinematografo è agonizzante a) di senti-

mentalismo rancido di soggetti, b) di realismo che avvolge anche alcune sintesi simultanee, c) di infinite complicazioni tecniche, d) di fatale collaborazionismo totalizzatore".

Carlo Bo cita in un suo saggio (122) un bilancio delle conquiste del futurismo tracciato da Marinetti poco prima della sua scomparsa. Non vi vedo accenni alla cinematografia:

Arte. Vita esplosiva. Italianità parossista. Antimuseo. Anticultura. Antiaccademia. Antilogica. Antigrazioso. Antisentimentale. Contro città morte. Modernolatria. Religione della novità. Originalità velocità. Inegualismo. Intuizione e incoscienza creative. Splendore geometrico. Estetica della macchina. Eroismo e pagliaccismo nell'arte e nella vita. Caffè concerto. Fisicofollia e serate futuriste. Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Sensibilità numerica e geometrica. Parole in libertà rumoriste. Tavole parolibere sinottiche colorate. Declamazione sinottica marciante. Solidificazione dell'impressionismo. Sintesi di forma colore. Lo spettatore al centro del quadro. Dinamismo plastico. Stati d'animo. Linee forza. Trascendentalismo fisico. Pittura astratta di suoni rumori odori pesi e forze misteriose. Compenetrazione e simultaneità di tempo-spazio, lontano-vicino, esterno-interno, vissuto-sognato. Architettura pura (ferrocemento). Imitazione della macchina. Luce elettrica decoratrice. Sintesi teatrali a sorpresa senza tecnica e senza psicologia. Simultaneità sceniche di gaio-triste, realtà-sogno. Dramma di oggetti. Scenodinamica. Danza parolibera meccanica del corpo moltiplicato. Danza aerea e teatro aereo. Arte dei rumori. Intonarumori. Rumorazioni. Archi enarmonici. Pesi misure prezzi del genio creatore. Tattilismo e tavole tattili. Alla ricerca dei nuovi sensi. Parole in libertà e sintesi teatrali olfattive. Flora artificiale. Complesso plastico motorumorista. Vita simultanea. Protezione della Macchina. Declamazione politimbrica.

Balla, la fotografia e il cinema

Per Balla non si può dire, come per Marinetti, che il cinema lo interessò più come "compenetrazione" che come fenomeno a sé. Qui vengono in campo le ricerche ottiche e luministiche del pittore, ed è discorso che si fa addirittura tecnico. Balla è interessato alla fotografia, come Ginna, e se ne occupa fin da piccolo, allorché osserva gli esperimenti del padre, ottico e chimico. Frequenta lo studio del fotografo Bertieri. È attratto a Parigi, nei primi anni del secolo, dalla "cronofotografia" e dalla "scrittura del movimento" (forse anche come Duchamp che nel 1910 doveva dipingere il « Nu descendant d'un escalier »). Ben a ragione C.L. Ragghianti, nel suo volume su *Mon-*

(122) Carlo Bo: *L'impresa letteraria del Futurismo*, op. cit.

drian e la pittura del secolo XX mette a confronto le « Ali in volo » di Jules-Etienne Marey con il « Volo di rondini » di Giacomo Balla. Poi va ricordata la amicizia con Anton Giulio Bragaglia e gli esperimenti di *Fotodinamismo futurista* che tanti punti hanno in contatto con pitture come « Mani di un violinista », « La bambina che corre sul balcone », e il « Dinamismo di un cane a guinzaglio », tutti del 1912.

Bragaglia ritrasse addirittura Giacomo Balla accanto al quadro del "cagnolino millepiedi": e documenta l'interesse di Balla per la fotografia anche in *Fotodinamismo futurista* allorché parla degli esperimenti movimentisti del pittore, nei quali per primo cercò di ottenere la raffigurazione dinamica di corpi in moto nello spazio: ricerca che corrisponde esattamente a quella compiuta da Bragaglia nel campo della fotografia.

Per le sue fotografie Bragaglia si avvaleva di specchi concavi e convessi. Ed anche Balla e Ginna li utilizzarono nel film *Vita futurista*, nell'episodio *Caricatura dell'Amleto simbolo del passatismo pessimista*. Gli specchi furono presi in prestito da Ginna presso un circo equestre.

Come è detto in "Fotodinamica, cronofotografia e cinema" di A.G. Bragaglia (123), la differenza delle ricerche di Balla e Bragaglia dalla cronofotografia di Marey era questa: "ambedue sono rivolte a ritrarre gli oggetti in moto", però Marey intendeva dare la "grafia del movimento", mentre Bragaglia e Balla cercavano di "riprodurre i soli elementi essenziali della dinamica di esso".

Non dare, cioè, la sensazione del moto, ma rievocare la sintesi dei cento spostamenti di un corpo; non il gesto, ma "la sua traiettoria, rievocatrice sintetica di tutto il gesto" (124).

Ne consegue che la cronofotografia e la cinematografia si basano su una meccanica fotografica; la fotodinamica di Bragaglia, e la pittura movimentista di Balla, non hanno nulla a che vedere con la meccanica freddezza della riproduzione, ma sono utilizzate in vista di un risultato di valore esclusivamente espressivo.

Papini, Soffici, o Folgore — l'autore insomma degli epigrammi malthusiani di « Lacerba » — presero, o fecero finta di prendere, le

(123) È uno scritto del volume di A.G. Bragaglia *Il film sonoro*, Corbaccio, Milano 1929.

(124) Vedi *L'evoluzione del mimo* di A.G. Bragaglia ("Che cosa era la fotografia del movimento"), Ceschina, Milano 1930.

fotografie *movimentate* di Bragaglia per *mosse.* E « Lacerba » — che negava esistessero rapporti tra pittura futurista e fotodinamica — pubblicò:

È Bragaglia quella cosa
che ti fota il dinamismo
e se poi sbaglia la posa
te la chiama futurismo.

Nella "prefazione" ad una Mostra personale del 1925, a Roma, G. Balla ribadisce il suo interesse per la scrittura del movimento, e la sua opposizione alla pittura statica, uccisa dal cinematografo:

Col perfezionamento della fotografia la pittura *statica passatista* ha perso ogni pregiudizio; il cinematografo uccide la contemplazione statica. Assistendo ad una rappresentazione cinematografica ci troviamo avanti una pittura in moto che successivamente si trasforma per riprodurre una data azione.

La pittura *statica passatista* viene battuta perché costretta a fermare un punto solo degli infiniti aspetti della natura. La meccanica ha sorpassato il pittore passatista facendolo divenire un miserevole imitatore di forme statiche esteriori. Necessario dunque non fermarsi a contemplare il cadavere tradizionale ma rinnovarsi creando un'arte che nessuna macchina potrà imitare e che solo il Genio Creatore artistico concepirà. Il futurismo, forza fatale di progresso, e non di moda, crea lo stile delle forme astratte fondamentali, sintetiche, suggerite dalle forze dinamiche dell'universo.

Per Balla il cinema è pittura in moto, ed esso costringe il pittore a rinnovarsi. Non per imitare, ma per creare un'arte nuova. Il cinema offre nuove ispirazioni alla ricerca pittorica. È il cinema che sospinge gli artisti a forzare i limiti del quadro. La partecipazione di Balla al film *Vita futurista*, specialmente nell'episodio *Danza dello splendore geometrico*, dove la luce illumina i vestiti di stagnola delle ballerine in movimento, con effetti luminosi che si intersecano, ha proprio questo significato.

Nella seconda parte della presentazione-prefazione è sottolineato, in maniera sintetica, il cammino di Balla pittore: da una visione "personale verista oggettiva", quasi fotografica si direbbe, a uno studio della "luce" e dell' "ambiente", fino al "rinnegamento totale" della propria opera per le "prime ricerche plastiche del moto (automobili in corsa, movimenti di persone)" per poi abbandonare tali esperienze per la creazione di un nuovo stile "sintetico astratto soggettivo dinamico".

Giacomo Balla - Torinese

ARTE. 1. Periodo: personale verista oggettivo - ribelle alle scuole accademiche - Analisi della vita nostra - soluzione ricerche divisioniste (luci, ambienti,

psiche oggetti persone) - Lotte fatiche godimenti - raggiungimenti carriera gloriosa riconosciuta dal pubblico artisti critica.

2. Periodo - FUTURISMO - EVOLUZIONE: rinnegamento totale propria opera + carriera.

Sbalordimento pubblico artisti critica - incomprensibilità - Accuse - pazzia - malafede - derisione - compatimento. Ricevuto con sorridente indifferenza - Prime ricerche plastiche del moto (automobili in corsa movimenti di persone) curiosità nel pubblico - risate, insulti, canzonature, incredulità - discussioni violente (poveri e grandi italiani eravate colmi di una grande indigestione Tedescofilia!!!!!)

Continuazione ricerche. Abbandono definitivo - analisi realtà - creazione nuovo stile futurista: forme sintetiche astratte soggettive dinamiche. Ancora ricerche + lotta.

FUTURISMO AVANTI...

Ha scritto Guglielmo Jannelli in un articolo che leggo su « Vetrina futurista » di Fillia (1928):

Balla parte basandosi sulla rivoluzione introdotta dal cinematografo, di cui in un primo momento segue con grande interesse la successione fisica delle immagini, ma dal quale poi si stacca per concepire il "dinamismo" come qualcosa di più spirituale e profondo. Parte cogliendo, attraverso la vita tumultuosa della città moderna, forme assolutamente nuove che introdotte poi in pittura daranno ritmi mai sentiti. E giunge a imbevere i suoi quadri di un lirismo che, usando un'espressione questa volta esatta, si può dire *canti* nella freschezza del colore e nella immediatezza delle sensazioni, le quali rappresentano la natura in quel che essa ha di vergine e di puro. Un effluvio di primavera, un profumo, una forma caratteristica di fiore, una iridescenza di farfalle, uno spostarsi di vele sul mare, uno scintillìo di vetrina, un taglio di boschi, si sentono sulla tela come la strofa di un canto libero, e vi dà un so che di arioso, di fuso, di lindo, e di rapidamente sintetico e vario che genera godimento e sollievo.

Maurizio Fagiolo Dell'Arco torna con insistenza sul rapporto cinema-pittura dei quadri di Balla, in *Omaggio a Balla*:

Velocità d'automobile + luce, Studio per materialità di luci + velocità, Velocità d'automobile, Velocità + luci, Linea velocità, Velocità d'automobile, Plasticità di luci + velocità, Velocità d'automobile + luci rumore. È una serie splendida di quadri, omogenea quanto la serie delle *compenetrazioni*: Balla sembra ricominciare da capo. Ora il colore scompare: resta il monocromo. Si basa soltanto sul chiaro e sullo scuro proprio perché ora è il fatto *plastico* a interessarlo, a parte un eventuale omaggio al monocromato del cinema. La luce si unisce strettamente alla velocità e al rumore: nascono linee stroboscopiche, campi magnetici che indicano il movimento di linee forza, con una sequenza priva di inizio e di fine: infatti le linee che incidono lo spessore dell'atmosfera nascono e finiscono a un punto qualsiasi, il quale diventa quasi una serie di fotogrammi estratti a forza da un film. L'oggetto in corsa incide

nell'atmosfera circostante, e viene a crearsi un vortice (un tema studiato da Balla all'inizio del momento futurista). Non c'è solo la velocità della macchina ma la nostra emozione nel captare quella velocità in una apoteosi totale della fusione spazio-tempo.

La scena è insieme un totale e una raccolta di particolari: è allo stesso tempo una serie di fotogrammi e un film intero.

Letteratura futurista e cinema Reciproche influenze

Una caratteristica della letteratura futurista è il suo anelito visualizzatore, il suo dinamismo visivo, la sua propensione per la cinematografizzazione.

Abbiam già detto, a proposito del teatro sintetico, che si fa influenzare dal cinema, ed a sua volta lo influenza. La letteratura, per dir meglio:

a) *registra la presenza del cinema.* E qui converrà citare qualche poesia di Libero Altomare o di Gian Pietro Lucini, o il romanzo di Francesco Flora *Mida il nuovo satiro*, che dedica alcune pagine a spettacoli cinematografici dell'avvenire, proiettati nel cielo, così anticipando alcune idee di Lazlo Moholy-Nagy.

b) *si impadronisce della sensibilità cinematografica e diventa visiva.* Senza ricorrere agli esempi già fatti del *Manifesto tecnico della Letteratura futurista* di Marinetti, basterà citare *Battaglia Peso + odore*, dello stesso Marinetti, o *Gioco pericoloso* di Palazzeschi, o *Berlino* di Ruggero Vasari, scritto nel 1925, dove si ha un equivalente letterario del film *Berlin, Symphonie einer Grosstadt* di Walter Ruttmann, del 1927.

c) *vive in maniera filmica la propria esperienza,* come "film interno", e qui ricorderò anzitutto De Amicis (125), o quale romanzo in forma di "serial" cinematografico (*L'ellisse e la spirale* di Paolo Buzzi), in racconti e visioni che sono "cinematografie del cervello", come si è espresso Ginna.

Chi è, tra gli scrittori italiani, che per primo ha cominciato a pensare cinematograficamente? Un non-futurista, forse, Edmondo De Amicis, che è però ben futurista nel suo *Cinematografo cerebrale* (1907)!

---

(125) Cfr. MARIO VERDONE: *Film intérieur d'Edmond De Amicis* in « L'Age nouveau, Préhistoire du çinéma », n. 109, Paris 1960; e, inoltre, dello stesso, *Gli intellettuali e il cinema*, op. cit.

Non so chi possa avere influenzato De Amicis fino a portarlo alle soglie del futurismo. (Accadde, peraltro, anche per Duilio Cambellotti e Lionello Balestrieri). Forse fu l' "estetica del movimento" (126) teorizzata dal torinese Mario Morasso in *La nuova arma o La macchina*? Morasso fu il primo teorico di quella poesia delle macchine praticata, tra gli altri, da F.T. Marinetti, Paolo Buzzi, Luciano Folgore, Auro d'Alba (127).

Tra i poeti, le prime allusioni al cinematografo sono ancora in Lucini, che doveva dare alle stampe anche *Films* (128) rimasto inedito: è nella *Solita canzone del Melibèo* (1910), al capitolo settimo del Libro Terzo (*Istoria di Lia*):

> Ma dentro al Paviglione, con maggior ragione, batterete le mani.
> Vi mostrerò l'ultime scoperte della scienza:
> ecco un cinematografo perfezionato e brevettato —
> materia grigia, sensibile ai segni, simpatico e squisito
> diaframma, a conservar la luce, i colori ed il moto.
> Un teatro meccanico, dei quadri dissolventi,
> proiettati nel vuoto, fatti rivivere, così, per giuoco;
> cinematografo, cervello ed arte,
> un'arte che si inganna, che riveste d'ogni preziosità
> questa tua fragile perversità.

Film, proiezioni, cinematografie, dissolvenze, trucchi (e truccherie, come dirà D'Annunzio) sono termini che troveremo spesso nei poeti. Corrado Govoni pubblica *Proiezioni di città italiane*: *Venezia*, ad esempio. Libero Altomare (Remo Mannoni) scrive *Proiezioni* che si riporta in appendice, e cui va avvicinato anche *Il passato*, nonché questo brano di *Insonnia fantastica*:

> Ma chi batte là
> telegrafista occulto, sovra il tavolo
> piccoli colpi...
> Le mie scarpe
> si urtano come navi, ed i vestiti

---

(126) Vedi Edoardo Sanguineti: *L'estetica della velocità*, in « Duemila », Amburgo, n. 6, 1966; e Mario Morasso: *La nuova arma o La macchina*, Bocca, Torino 1905.

(127) Vedi: *À mon Pégase - À l'Automobile de course* di F.T. Marinetti; *Bombardamento aereo*, parole in libertà di Paolo Buzzi; *Il canto dei motori* di Luciano Folgore; *Locomotiva adriatica* di Auro d'Alba, ecc. Gian Pietro Lucini scrive invece *Protesta contro le macchine che corrono e che volano.*

(128) Questo titolo ha anche il volume del dadaista Paul Dermée: *Films*. Dermée era editore della rivista « Z » di Parigi, organo del movimento Dada.

quali flaccidi automi s'incamminano
cautamente verso il grande specchio
ch'è la visione di un cinematografo
bizzarro...

Settimelli, invece, in *Cose biancastre* trae immagini dalla fotografia (129):

La mia anima è simile alla camera a vetri di un fotografo... Si, perché anch'io sono un fotografo: nel fissare le cose più inafferrabili, e non riuscii perché le mie lastre presero *luce* per il dispetto di un destino nemico... Oh altrimenti avremmo l'Infinito di profilo e l'Amore in formato da tessera.

Gioco proibito di Aldo Palazzeschi non parla direttamente di cinematografo. Ma cinematografica ne è la sensibilità lirica, come rilevò anche Glauco Viazzi in « Cinema » (130).

Gioco proibito

Rasentano piano gli specchi invisibili
avvolti di nebbia,
non lasciano tracce nell'ombra,
gli specchi non hanno riflessi,
non cade su loro dell'ombra una macchia,
neppure la macchia dell'oro.
Un raggio vien fuori dal centro
di luce giallastra.
Sul raggio rimangono lievi, impalpabili,
impronte sfumate di luci, di nebbie: riflessi.
Appaiono spaiono lenti,
si fanno ora vivi ora smorti.
Appaiono spaiono lenti.
Dei volti talora vi appaiono,
dei volti bianchissimi,
appena il pallore la luce ne scopre.
Talaltra vi passan dei manti fioriti,
vi passan lenti, cangianti, splendenti.
S'arrestano i volti,
s'arrestan, più chiari si fanno,
vi splende d'un tratto uno sguardo,
due occhi che corron cercando pungenti,
o in fondo confusi v'appaion languenti, morenti.
Vi passa pian piano la nebbia e ricopre,

(129) Emilio Settimelli: *Mascherate futuriste*, op. cit., al brano « Cose biancastre », pp. 57-58.

(130) *Rider's Indigest*, in « Cinema », n. 9, Milano 1949.

confonde gli sguardi con luci di gemme.
In basso,
si segue la ridda
dei piccoli punti
di dadi danzanti.
Due dadi grandissimi, in fondo,
rimangono fermi,
ne spendono i punti nerissimi intenti.
Vi passano lievi davanti
le impronte sfumate di luci, di nebbie: riflessi.
Appaiono spaiono lenti,
si fanno ora vivi ora smorti,
appaiono spaiono lenti.

Lo stesso potrebbe dirsi della poesia *Le cose che fanno la primavera* di Corrado Govoni — equivalente dello scenario di un documentario di stile cinema puro, cinema cinematografico, dove trovi elenchi o cataloghi di immagini, di quel seguito ininterrotto di immagini nuove di cui parlava F.T. Marinetti, poi studiato da Leo Spitzer come "enumerazione caotica" (131).

L'ombrello verde del mendicante di campagna
che va in elemosina sotto la pioggia.
L'organo di Barberia che suona nel sobborgo
il valzer triste della Vedova Allegra.
Le bianche nuvole di polvere
che corron dietro agli automobili.
Le lucciole nel camposanto.
Il giardiniere che vernicia i sedili di legno del viale.
L'innaffiatoio rosso abbandonato nel cortile.
Il ciuffo d'erba fresca nella gronda.

Un esempio analogo è nella poesia *Caffè notturni* di Luciano Folgore (1912), dove potresti vedere anche una sensibilità cinematografica alla Godard (si ricordino le schiene, le gambe, i ventri, le trine, i capelli della *Femme mariée*):

Divani di seta:
vellichio di piume, vestiti lisci;
barlumi di pelli diafane,
tepore di trine,
sentore di anelli,

(131) Cfr. Leo Spitzer: *La enumeración caótica en la poesia moderna,* Linguistica y storia litteraria, Gredos, Buenos Aires, 1945; *Critica stilistica e semantica storica,* Laterza, Bari 1952.

capelli d'aroma, capelli di vento.
Rotondità carezzevoli
che premono,
carne di velluto,
schiene grasse, gambe basse,
ventri flosci;
banchieri, cortigiane:
aristocrazia delle dame:
flusso e riflusso di molle ciarpame.
Profili d'abbandoni
sulla seta, a la spalliera;
aria indefinita della sera.
Tavolini di marmo
(Bottiglie sfaccettate,
caraffe di terso cristallo,
chiazze di piattini,
ballo di tazze).

Questo far poesia allineando immagini attraverso il montaggio è tipico di tutta l'avanguardia: se ne hanno esempi in Blaise Cendrars (*La prose du transsibérien et de la petite Jeanne de France*, 1913, libro simultaneo con "couleurs simultanées de M.me Sonia Delaunay"), in Apollinaire, in Soupault, ecc.

Blaise Cendrars scrive negli anni attorno alla prima guerra mondiale i *Documentari* (primo titolo: *Kodak*), che sono qualcosa come "fotografie verbali", "istantanee" scattate in occasione di incontri o momenti di viaggio (132).

Un vero scenario per film di avanguardia, come nel citato *Gioco proibito* si può vedere — come già abbiamo detto — anche nel capitolo « Parigi impazzita » del romanzo di Bruno Corra *Sam Dunn è morto*. Vivissima sensibilità cinematografica è anche in *Le guardie di finanza coi pattini a rotelle* di Arnaldo Ginna.

Di esempi di teatro sintetico che hanno una sensibilità tutta visiva, cinematografica, ne abbiamo già fatti numerosi, e rimandiamo ai paragrafi precedenti.

Verremo a parte su Paolo Buzzi e il suo *L'ellisse e la spirale*, un romanzo che egli definisce "Film + parole in libertà".

Un testo giovanile di Marinetti, senza data, *Patriottismo insetticida*, "romanzo di avventure legislative" — nella prima edizione era

---

(132) Cfr. *Cendrars*, a cura di LUCIANO ERBA, Edizioni Accademia, Milano 1961. Nonché LOUIS PARROT: *Blaise Cendrars*, Seghers, Paris 1948.

Il Club dei simpatici — vuol dimostrare; e lo abbiamo già rilevato, « come si può scrivere un romanzo sintetico simultaneo lirico teatrale e cinematografico da mettere sul palcoscenico o sullo schermo con dinamici scorci di paesaggi e urbanismi da declamarsi ». È da credere però che questa spiegazione sia stata aggiunta da Marinetti successivamente, all'epoca della edizione Mondadori (1939). Qualcosa di simile accadde per *L'alcova di acciaio* (1919) che fu presentata nella riedizione Mondadori 1936 come "film sonoro e cantato". L'uso della nomenclatura cinematografica si fa più frequente, anche in scrittori meno noti. Vedo un libro di novelle di Vittorio Gonzi intitolato — subito agli albori del "parlato" — *Colonna sonora* (1930). Poi si paga il tributo di "novità" alla radio e Fortunato Depero pubblica le sue *Liriche radiofoniche* (133). Paolo Buzzi scrive il *Poema di Radioonde* nel 1940. Le liriche di Depero son dette "radiofoniche" perché create, alcune, per radiotrasmissioni, e altre perché contengono gli elementi necessari che le radiotrasmissioni esigono, e cioè: "brevità di tempo", "varietà concisa di immagini", "soggetto contemporaneo", "stile simultaneo e giocondo", "lirismo poetico fuso con lirismo fonico, sonoro, e rumorista", "onomatopee imitative e introspettive", "linguaggi incantati", "canti e voci rallegrati", "stati d'animo a sorpresa". Tipica, tra queste liriche radiofoniche, è *Broadway*, nella quale il poeta evoca una montagna-teatro, il Paramount, e dove risuonano i colpi di rivoltella dei film sonori con gangsters: *Nemico pubblico n. 1*, si direbbe, o qualcosa di simile...

La tecnica visualizzatrice in letteratura: un precursore

Riproporre *Cinematografo cerebrale* di De Amicis come testo attinente a quanto abbiamo precedentemente detto — cioè a quelle ricerche che sboccheranno nel futurismo e nel surrealismo — non mi pare del tutto azzardato: è un racconto che narra una "rêverie" e in quanto tale segue le leggi della logica onirica e non quelle della logica obiettiva o aristotelica. Pertanto ha quel non so che di fluido, di slegato, di trascorrente, che è proprio delle fantasticherie, e che poi sarà tipico del film di avanguardia. È, come ho accennato su « L'Age Nouveau » (134), un vero e proprio *film interno*.

(133) FORTUNATO DEPERO: *Liriche radiofoniche*, Morreale, Milano 1934.
(134) Cfr. a p. 123.

Ma v'è uno scritto di Carlo Dossi, uscito in epoca del tutto extra o pre-cinematografica (*Amori*, 1887) che potrebbe essere benissimo un precedente letterario del racconto di De Amicis.

Il testo in questione è compreso nel secondo volume delle opere di Carlo Dossi: « Sesto Cielo. Celeste » ne è il titolo (135).

Inizia così (pag. 211): « Dai sogni ad occhi aperti, fin qui descritti, a quelli ad occhi chiusi, minima è la distanza. Basta, a varcarla, un moto di palpebra ». Dossi è molto consapevole del carattere particolare della esperienza onirica. Infatti dice: « ... nel sogno, polsi e malleoli sono fuori da ogni strettoja logica e convenzionale, nessuna fisica legge, a cominciare da quella di gravità, ci preme le spalle. La materia, di cui siamo schiavi e figliuoli, ci obbedisce a sua volta, né la riflessione più insorge a turbare la schietta opera del sentimento. Tutto, dinanzi a noi, prega ».

Lo scritto è tutto un procedere per immagini che si susseguono o trascorrono una nell'altra. Anche qui, come sarà in *Cinematografo cerebrale*, par d'essere di fronte a un montaggio, a un seguito di dissolvenze che si incrociano.

Ed ecco il brano più interessante:

> Perocché l'anima mia erra talvolta in bàratri di oscurità, in cui galleggiano accese lanterne di mille forme e colori. Globi rossi s'incontrano e si accompagnano con cubi azzurri, coni gialli con ovoli violacei, e sembrano parlottare amorosamente tra loro. Altre, invece, litigano e cozzano una contro dell'altra, finché si rompono e spègnonsi. Qui, è una processione di lampioncini càndidi, seguita da un lanternone color caffè, e si direbbe una fila di collegiali che sia uscita a passeggio; là parecchie variopinte lanterne, accoppiate, dànzano a tondo mentre tre o quattro, più grosse, bàttono loro ritmo: più in là una porpurea lanternina corre appresso — quasi moglie infuriata — ad un lungo e verdastro lampione, il marito; da ogni parte è una viva popolazione di mòccoli e carta oliata e dipinta, varia, mobilissima.

Commenta Gaetano Mariani in *Storia della Scapigliatura* (136):

> ... il gusto tutto linguistico dell'equivalenza metaforica, l'impegno filologico dell'espressione polivalente si traducono nel gusto della memoria sensibile, dell'equivalenza visiva; sono mondi sganciati dalla realtà che lo scrittore sostituisce — in perfetta equivalenza — a quelli di cui ogni occhio umano può

---

(135) CARLO DOSSI: *Opere*, vol. II, Treves, Milano 1910.

(136) GAETANO MARIANI: *Storia della Scapigliatura*, Sciascia ed., Caltanissetta-Roma 1967, p. 513.

prender visione; siamo ai limiti della dissoluzione dell'immagine reale in puri rapporti di colori, in figure che non hanno più alcuna attinenza con le cose.

E qui occorre fare attenzione: "puri rapporti di colori", "alcuna attinenza con le cose"; e "dissoluzione dell'immagine reale". Siamo all'astrazione, e — se trattasi di film interno — siamo alle soglie delle esperienze dell'avanguardia, cinematografiche incluse. E infatti, rileggiamo Dossi: "globi rossi", "cubi azzurri", "coni gialli", "ovoli violacei": il tutto in movimento. Ma questo è, si potrebbe dire, quasi un film astratto. Da qui ai primi esperimenti "musico-cromatici" di Ginna e Corra (vedi pag. 26 e pag. 240) il passo è breve.

E più avanti in Dossi: la danza delle lanterne, la lanternina che corre dietro al lampione. Non abbiamo, qui, un anticipo del disegno animato, cioè di una tipica forma del cinema d'avanguardia?

Naturalmente, anche Dossi ha le sue fonti. Non stiamo a discutere quelle letterarie, ma quando poco dopo si legge (pag. 217): « Una reseda s'incontra con una viola del pensiero e pìgolansi sottovoce mille cose affettuose. Prìmule-cameriere, fritillarie-cuoche, margherite-*bonnes*, petunie e orchidèe-istitutrici, grisantemi-domèstici, vanno a fare la spesa, o conducono i bimbi — bottoncini di rosa — a spasso », quando si legge tutto ciò vien quasi da dire: qui siamo alle donne-fiori di Grandville! E sappiamo che Grandville in movimento significa disegno animato, cioè — ripetiamo — cinema d'avanguardia.

Dove, la connessione di tutto ciò col discorso che andiamo facendo, anche a voler metterne da parte il valore di anticipazione? Nel fatto che Dossi è stato considerato dai futuristi un precursore. Marinetti lo rivendicò per tale nella rivista « Poesia », e Lucini nella sua *Ora tòpica di Carlo Dossi* testimonia che Marinetti « lo confessa con passione e scandalo di futurista ». Indubbiamente i futuristi — almeno i milanesi! — conoscevano e apprezzavano Dossi. Ma c'è anche un altro fatto: Dossi era seguace della teoria di Rovani esposta nel libro *Le tre arti considerate in alcuni illustri italiani contemporanei* apparso a Milano nel 1874. Qui si parla di un « simultaneo cammino delle Tre Arti sorelle, l'arte delle parole, la plastica e la tonica, le quali, come le Grazie, si tengono indissolubilmente avvinte ». Cioè in sostanza una letteratura che è al tempo stesso pittura e musica, una pittura che è anche letteratura e musica, una musica che è anche letteratura e pittura. Questa fusione delle arti — che si è avverata con l'avanguardia — è l'*Arte dell'avvenire*, è la *Musica cromatica* di Ginna e Corra!

In Dossi, per tornare a lui, è evidente la *pittoricità* (lasciamo ora da parte la musicalità): ed è una pittoricità parallela a quella dei pittori suoi contemporanei e amici: Cremona, Ranzoni, Conconi, insomma tutti quei pittori "scapigliati" che erano tecnicamente sulla linea degli impressionisti. Partendo dalle esperienze dei pittori suoi contemporanei, Dossi arriva, sia pur letterariamente, alla "pittura astratta". Ancora come Ginna, dunque. Dall'impressionismo e divisionismo di tante sue pagine, arriva ai puri "rapporti di colore" e alle « figure che non hanno più alcuna attinenza con le cose », come è apparso giustamente al Mariani.

Anche il cammino dei pittori futuristi è lo stesso. Partono tutti dal divisionismo, e sviluppano il divisionismo, solidificano l'impressionismo, per arrivare fino all'astratto. I cammini sono paralleli. Ecco perché sembra legittimo suffragare la tesi che vuole Dossi precursore dei futuristi anche con questo esempio, con queste pagine che lo mostrano anticipatore della pittura futurista astratta, e, dato che parla in *movimento raccontato*, del cinema di avanguardia.

L'accostamento con Ginna è meno eccentrico di quel che possa ritenersi a prima vista. L'"arte dell'avvenire" è quasi espressione presa a prestito dagli scapigliati. Ginna si volge verso l'astratto e l'avanguardia. I punti di contatto sono sufficienti per la digressione, anche se non fa parte del filo centrale del discorso iniziato.

D'altra parte Dossi è innovatore in moltissimi sensi. Con lui la narrativa naturalistica, tradizionale, è ormai lontana. *La desinenza in A* è racconto per temi che si alternano, che si intrecciano, che vengono abbandonati e ripresi e così via. Un esempio ghiotto per lo Sklovskij di *Teoria della prosa*, se lo conoscesse. Ma v'è di più: *Vita di Alberto Pisani*, che è del 1870, comincia con il capitolo quarto: poi segue con il capitolo primo, secondo, terzo, quindi capitolo quinto... E il suo discepolo Lucini scrive un saggio con il titolo *alla fine*!

Tecniche narrative inconsuete che già esistevano, e basterà ricordare lo Sterne tradotto da Didimo Chierico, cioè il Foscolo. In ogni caso non si può non dire la tecnica narrativa di Dossi d'avanguardia, o anticipatrice certa dell'avanguardia. E niente di strano che questa prosa anticipi cose ancora da venire: la pittura astratta e il film d'avanguardia (137).

---

(137) August Strindberg — che è anche autore di quadri che precorrono la pittura informale — va ancora più in là. Nei suoi *Pensieri sull'arte*, pubblicati per la prima volta nella « Revue des Revues » (Parigi, novembre 1894), parla del « pittore che, dopo aver compiuto il quadro, leva via i resti raschiando

Un romanzo in forma di « serial »: « L'ellisse e la spirale » di Paolo Buzzi

L'ellisse e la spirale di Paolo Buzzi è il caso più interessante di un testo letterario costruito inizialmente alla maniera di un film e poi imboccante — sempre più vorticosamente — il flusso delle parole in libertà. Una esperienza, cioè, che è tutta letteraria, ma che non può non ricollegarsi a quelle visive: parole in libertà come immagini in libertà, quelle stesse dei fotomontaggi, o dello zampillìo delle immagini nei quadri cubofuturisti, che pur con il loro spezzettamento e frammentarismo, si ricompongono in unità.

« Film + parole in libertà », lo definisce Buzzi. Film di m. 3533, composto di tanti episodi — un "serial", dunque — di cui è segnato per ciascuno il metraggio (come scorrendo un catalogo Pathé). E cioè, secondo i singoli titoli dei capitoli della prima parte:

« Il fu domani », m. 158; « Le stelle rosa », m. 283; « La città di fronde », m. 750; « Le nozze sonore », m. 394; « Il discorso del trono », m. 197; « Il parto nell'uragano », m. 433; « La flotta aerea », m. 524; « Il logaritmo a Dio », m. 100; « L'abisso di diamante », m. 288; « L'elogio della manina », m. 503; « La corte degli addii », m. 200; « L'ex attentato », m. 227.

Nel primo capitolo è la morte dell'Imperatore. Nel secondo i funerali, cui assiste Naxan. È interessante, qui, notare il procedimento intermittente della narrazione. Rileggiamo (abbreviando):

> "Naxan sentiva tutta la malinconia epica dell'ora"...
> "Il cannone rombava"
> "Il corteo si allontana sempre più..."
> "Il cannone rombava".
> "Ormai la notte scendeva"...
> "Il cannone rombava".

Ecco, in questa iterazione, in questo parallelismo azione-cannone, un "montaggio visivo-sonoro" prima del "montaggio visivo-sonoro".

---

la tavolozza e buttando poi questa pasta su un'altra tela, obbedendo a nessun altro impulso che quello che gli detta il cuore ». « Questi quadri-trùcioli ho guardato ripetutamente sempre trovando in essi qualcosa di nuovo che variava in corrispondenza con i miei stati d'animo ». Ed ha anche un'altra idea, quasi dadaista, che sarebbe piaciuta ai musicisti e rumoristi futuristi: « Ecco una idea che regalo ai fabbricanti di *carillons*: per fare un caleidoscopio musicale, basta perforare un disco con buchi un po' dappertutto, senza ordine ».

(138) PAOLO BUZZI: *L'ellisse e la spirale*, Edizioni futuriste di Poesia, Milano 1915.

Nel terzo capitolo è l'incontro di Deliria con Naxan: « Lasciami: debbo governare cento milioni di uomini per ventiquattro ore ». La città di fronde è una città del futuro e fa pensare a Sant'Elia, ai mondi galattici e ai castelli sulle rocce e sul mare di Richard Teschner, al contemporaneo (1915) Portorosa Hotel di *Sam Dunn è morto.*

Nel quarto le nozze sonore tra Fanio e Delizia.

Nel quinto « Il discorso del trono ».

Nel sesto « La flotta aerea ». L'andamento è letterario, a volte di una effusione lirica anche vibrante; sta ai fatti, avveniristicamente, e ascende "enarmonicamente", sale in vette siderali. Il poeta si dà la forma che gli è necessaria. Ma a ciò corrisponde una sorta di realismo da romanzo popolaresco, in posti di polizia, vie di suburbio, incontri di anarchici, soste in taverne o in un'umida tipografia sotterranea. All'avvenirismo della prima parte corrisponde un metraggio regolare di "puntate".

A questo punto il romanzo entra in una seconda parte. Il "metraggio" dei capitoli è stato, finora, preciso. Ora le distanze sono da stabilire. La "parte" della avventura cosmica è indicata da una complessa formula, la quale dovrebbe essere la somma delle varie formule dei diversi capitoli, sostituite ai metraggi di pellicola. Ogni titolo di capitolo è sempre accompagnato da una formula algebrica: inconsistente, che non ha corrispondenza con un fatto matematico preciso. Fantastica, come fantasiosi sono i metraggi dei capitoli della prima parte, messi evidentemente a caso. V'è da supporlo perché anche il metraggio complessivo (m. 3533) è posto ad arbitrio.

(Ho una "divisumma" a portata di mano, non mi costa fatica fare il conto: in realtà sono, in totale, 4057 metri: come se vi fossero stati apportati tagli — diciamo dalle forbici di Madama Anastasia — per complessivi 524 metri: la lunghezza, cioè, pari a quella dell'episodio "La flotta aerea". Ma questo è un discorso ozioso che faccio. È evidente che per giudicare, qui, non serve la matematica: e quindi nemmeno una "divisumma".)

Quando è finita la seconda parte, con « gli squadroni aerei che dileguavano agli astri », vengono le tavole parolibere, il cui esempio Marinetti ricorda nella prefazione a *Tavole parolibere* di Pino Masnata.

Come la sua metrica, in poesia, è varia, perché ad ogni contenuto corrisponde una espressione, così Buzzi ha dato ad ogni parte della sua opera una forma diversa. È il suo stesso concetto di poeta, derivato dal Lucini: « La metrica non fa il poeta, ma il poeta fa la metrica ».

Buzzi cerca di rendere visivo il volo. « Ali ali ali » sono ripetute

in tutte le direzioni del calligramma, come volando, verticali, orizzontali, diagonali, torcendosi. « Le eliche battenti più formidabili dei cuori »: è la stessa grafìa che cerca di rendere visiva l'immagine. Salire è scritto diagonalmente. L'azzurro è « battuto bene come un Campo di Marte »: anche nella pagina « ogni vergine cubatura di spazio è conquistata ».

Si assiste alla "moltiplicazione delle unità volanti". La "mongolfiera balorda" è scritta con lettere disposte a mongolfiera. Dal "volo" si passa allo "stravooolo", al "muuuuggito di eeeeetereeeee" joyciano.

La seconda parte del libro — abbiamo detto — è iniziata con un complesso calcolo algebrico. Allusione a distanze infinite, nell'immenso e misterioso mare, dove la zattera prende il largo: « La zattera, coi due amici d'improvviso ricongiunti, prese il largo verso le libere aree del mare ». È una avventura cosmica che comincia, e che arriva al volo di uno stormo, dove « gli squadroni dileguavano agli astri ».

La prosa usuale non può più corrispondere a questa dinamica nuova del romanzo. Ecco le parole, e le lettere in libertà: « Ali Ali Ali », scritte in più forme e grandezze, come uno stormo in volo. E ancora più complesso il capitolo "Lo Stravooolo", dove le lettere assumono il turbinìo delle eliche, cadono in vuoti d'aria, risalgono, curvano, ascendono, precipitano, cercando così di riprodurre l'itinerario di un volo "al di là", "sopra".

Ora riprendono i capitoletti del "serial". Non più misure in metri, né in formule algebriche, ma in minuti: lo spazio è diventato tempo. E poi i calligrammi, che si traducono in gorghi, abissi, slanci, salmodie d'esequie, messaggi di secoli, muraglie, esorcismi, uragani, teatro dell'infinito, anima del mondo, odio e amore, potere e rivoluzione, vortici, fino all' "ellisse" nera e alla "spirale" rosso-nera.

Il calligramma dell'ellisse si traduce così:

fatto immortale dalla stessa natura delle sue cartilagini
declama solitario all'Ellisse del vento
tutto
che gli frulla pazzissimo pel capo
La scena = va una nave in mare mosso
Egli vive
dell'aria libera che respira
senza forma
+ sangue freddo
— voluttà di canto
× cenere d'esseri
: fango di cose

— morte alla vita
= ―――――――
vita alla morte
incorniciato pari un'imagine
ilare ridicolo
marionetta meccanica
il vero uomo a venire
O TEN

E quello della spirale:

E se a spirale montano
nuvole da qualche parte
sono rosse rooosseee
roooosssiiissimeee
veri sacchi d'uova piene di sangue
che cozzando eterne
nei palpiti del vuoto
piovoso i germi della guerra
eterna dovunque sono
microbi e microbi a
fornicare.

Perché, dai metri di pellicola supposti, queste espressioni algebriche, formule complesse, calligrammi?

Buzzi lo dice nella premessa:

Per meglio intonare alle sue progressive trascendenze enarmoniche il metraggio pellicolare della fantasia ho chiamato in aiuto le formule del calcolo sublime, dall'algebra alla chimica, alla meccanica ed all'astronomia. Così ho dato alla lava della prosa (non anomala neppur solita) lo scarico a bolidi delle parole in libertà quando mi fu necessario rendere la sensazione panoramica e psichica d'un gruppo d'esseri antropomorfi staccato definitivamente dal suolo.

E continua:

Per rendere la circolarità ambientale d'un'atmosfera di teatro vorticoso, ho tracciato dei diagrammi a base di linea curva spingendovi, come su rotaie di smistamento, gli scambi del pensiero. Nulla di meno strambo, insomma, niente di più logico e naturale. Cesare Cavànna, tipografo poeta, compì il miracolo tecnico con una potenza degna della battaglia.

Ho riconosciuto la importanza degli elementi ideo-telegrafici in una letteratura la quale voglia essere l'espressione dei tempi che accorrono.

« L'opera è folle? ». Se lo domanda lo stesso Buzzi, ma conclude: « L'arte fugge ormai la saggezza! ».

Il "serial" è diventato poema lirico. Le lettere delle parole sem-

brano vibrare come eliche, e quando la velocità è aumentata v'è CAOS "di movimenti" e "nelle lettere". Il CAOS diventa psichico. L'aria, che aumenta nella grafia, ingrandisce fino a diventare assoluta. Le lettere acquistano luminosità e apocalitticità. La narrazione logaritmica riprende ma finisce in calligrammi danteschi che traducono i capitoli lirici in figure geometriche, appartenenti a una nuova realtà cosmica, creata dall'intelletto.

Tutto finisce in una spirale colorata dove "a spirale montano nuvole da qualche parte rosse rooosseee roooosssiiissimeee"...

« Film + parole in libertà » : la critica

Non vi sono studi esaurienti su questo "Film + parole in libertà", come l'autore lo definì. In *Omaggio a Paolo Buzzi* (139) ben settanta sono le testimonianze sul poeta e la sua opera. Lionello Fiumi vede in lui « il poeta della decima musa: Energeia ». Sente nella sua poesia « l'assillo di una aspirazione che si vorrebbe dire verticale, che tende a innalzarsi fino a sfociare, logicamente, nell'astratto: ed ecco Paolo Buzzi precursore dell'astrattismo e del surrealismo venuto di moda tanti anni dopo ». « La macchina è il suo idolo ». « V'è in lui una sorta di sete d'Excelsior! ».

Francesco Sapori lo accomuna a Balilla Pratella e a Giacomo Balla: cioè "distruzione della quadratura" e "musicalità", "simultaneità" e "compenetrazione". Silvio Benco lo ha definito "oceanico", "ala immensa", come D'Annunzio disse di lui "fiammeggiante". Flora sente nell'« erede della Scapigliatura », con origini classicistiche, « una poesia che si esalta per la presenza della macchina ». Riconosce la sua sensibilità musicale che si trasfonde nella prosa e nei versi: musica + parole.

Ma non trovo menzioni dell'*Ellisse*, se non per il ricordo di una frase che il "poema in prosa" cita da Chopin: « Anche i cipressi hanno i loro capricci ».

Il Buzzi, nella prefazione ad *Antologia del Surrealismo* di Maurice Nadeau (140) è propenso a definire l'*Ellisse* anticipazione surrealista, per le sue qualità visionarie e magiche.

Il "desiderio" e il "futuro" sono le due idee-forze che nel 1910-15 sostengono il futurismo, e, poi, il surrealismo. « Desiderio di tra-

(139) *Omaggio a Paolo Buzzi*, L'Impronta, Milano 1958.
(140) MAURICE NADEAU: *Antologia del Surrealismo*, Macchia, Milano 1947.

sformare il mondo », « cambiare la povera vita », « raggiungere la libertà totale dell'essere in un mondo totalmente liberato », in una proiezione inarrestabile verso il futuro. Queste idee-forze sono presenti, per Buzzi, in *L'ellisse e la spirale*.

Nel mio poema — dice — diedi il massimo contributo di passione a processi grafici, sostanziali e formali, da considerarsi appunto pure emanazioni di automatismo psichico volte a rendere il funzionamento reale del pensiero a mezzo la distillazione più raffinata possibile della parola e la più che perfetta stesura del segno verbale, ai fini realizzatori d'una più arcaica bellezza.

Qui, secondo me, Surrealismo e Futurismo (a parte, in quest'ultimo, la squillante nota nazionale) furono ben poco distanti: il paroliberismo nostro essendo, a sua volta, fatto d'impressionismo all'ennesima potenza, temprato fino alla cristallizzazione ed alla rarefazione.

In *Frantumi*, seguiti da *Plausi e botte* (141), nella recensione che è stroncatura, insidiata dal dubbio che nel libro vi siano cose belle o interessanti, Giovanni Boine coglie con molta intelligenza il passaggio da una forma espressiva all'altra, dalla più ornata, densa e lenta prosa, al turbinìo delle parole in libertà:

... Ci sono qui brani di un diabolismo lirico-descrittivo che io non ne ho presenti d'uguali. Ti suggestionano, ti fustigano, ti mettono ad una insopportabile tensione, cosicché quando arrivi a quegli scarabocchi di parole in cerchio, di zampilli e fantocci che chiudono il libro e di cui poco prima hai riso... eh sì, concedi che ad un certo punto, dir le cose in sintassi non è più possibile e gli è come sull'impeto quando t'arrabbi, che mostri più i gesti che non a schianti col tuo discorso (ivi, p. 196).

È interessante notare qui che Boine, che era assai lontano dai futuristi, accetta le parole in libertà quasi seguendo il ragionamento di Marinetti.

Ora supponete che un amico vostro dotato di questa facoltà lirica (la facoltà di colorare il mondo coi colori specialissimi del nostro io mutevole) si trovi in una zona di vita intensa, rivoluzione, guerra, naufragio, terremoto, ecc., e venga, immediatamente dopo, a narrarvi le impressioni avute. Sapete che cosa farà istintivamente questo vostro amico lirico e commosso? Egli comincerà col distruggere brutalmente la sintassi nel parlare. Non perderà tempo a costruire i periodi. S'infischierà della punteggiatura e dell'aggettivazione. Disprezzerà ogni cesellatura e sfumatura di linguaggio, e in fretta e furia vi getterà affannosamente nei nervi le sue sensazioni visive, auditive, olfattive, le sue fulminee riflessioni, secondo la loro corrente incalzante (142).

---

(141) Giovanni Boine: *Frantumi* e *Plausi e botte*, La Voce, Firenze 1918, pp. 195-197.

(142) F.T. Marinetti: « Le parole in libertà », in appendice a *Spagna veloce e toro futurista*, Morreale, Milano, 1931, p. 103.

La struttura di *L'elisse e la spirale*, cioè una narrazione in prosa tradizionale che termina con un polverìo di parole in libertà, ha un precedente, e precisamente un libro di Palazzeschi che Buzzi certo conosceva, *Riflessi* (143), dipoi noto col titolo *Allegoria di novembre* (in *Romanzi straordinari*, Vallecchi, 1943), che appunto comincia in normale prosa, e termina con un pulviscolo di notizie, frasi staccate, ecc. Come dice Giorgio Pullini (144), « dall'abbandono lirico si è passati così al parlato puro, in cui le parole non corrispondono neppure a personaggi né a nomi, ma sono solo voci che si alternano ». Questa tecnica è stata interpretata da Edoardo Sanguineti in termini di "rovesciamento": « (Palazzeschi) aggiunge una seconda parte, una trentina di pagine folgoranti, in diretto, caricaturale stile giornalistico, rovescia il patetico nel buffonesco » (145). Si osserverà ancora che questa tecnica narrativa, iniziare in prosa per teminare con una disgregazione della prosa, è stata ripresa da Alberto Arbasino in *Fratelli d'Italia* (146), ed è stata contemplata come "ipotesi di lavoro" da Fabio Carpi (« L'ultimo capitolo: discorso impossibile perché frana in un flusso di riferimenti, associazioni secondarie, catene di ricordi, elenchi di nomi »), in *La digestione artificiale* (147). Si può anche ricordare che questa struttura narrativa si è verificata anche nel cinema; del film di Pudovkin *La madre* Sklovskij diceva: è un centauro, comincia in prosa e finisce in poesia (148). Questi esempi sono riportati non per oziosa filologia, ma perché è interessante notare come *questo tipo di struttura* esiste in una vasta area letteraria, con la significazione di una crisi delle strutture tradizionali del romanzo: crisi che si può far risalire anche abbastanza addietro (mi pare che al riguardo Arbasino citi il Flaubert di *Bouvard et Pécuchet*, romanzo interrotto e del finale del quale ci restano abbozzi di piàno). Dunque *L'ellisse e la spirale* si

---

(143) ALDO PALAZZESCHI: *Riflessi*, Cesare Blanc, Firenze 1908; poi *Allegoria di novembre*, in *Romanzi straordinari*, Vallecchi, Firenze 1943.

(144) GIORGIO PULLINI: *Aldo Palazzeschi*, Mursia, Milano 1965, p. 54.

(145) EDOARDO SANGUINETI: *Tra liberty e crepuscolarismo*, 2ª edizione, Mursia, Milano 1965, p. 87.

(146) ALBERTO ARBASINO: *Fratelli d'Italia*, Feltrinelli, Milano 1963. Per una analisi dei problemi relativi v. A. ARBASINO: *Certi romanzi*, Feltrinelli, Milano 1964, specialmente pag. 44 e seg.

(147) FABIO CARPI: *La digestione artificiale*, Mondadori, Milano 1967, p. 120.

(148) V. NIKOLAJ LEBEDEV: *Il cinema muto sovietico*, Einaudi, Torino 1962, p. 279.

inserisce in una *linea* di *crisi delle strutture narrative tradizionali*, e, ai fini del discorso, è da notare come Buzzi faccia ricorso al termine "Film". Il sottotitolo è "Film + parole in libertà": scrivendo intorno al 1915, per Buzzi "Film" viene ad essere l'equivalente della prosa narrativa tradizionale, dato che la seconda parte del suo libro è invece "Parole in libertà". Evidentemente Buzzi nel 1915 tiene ancora presente il cinema di allora, teatral-letterario: il *Manifesto della cinematografia futurista* non è ancora stato pensato e scritto.

Torniamo al romanzo di Buzzi. È un romanzo, come si diceva, fantastico-avveniristico, con molte *avventure* che fan pensare, oltre che a film tipo *Metropolis*, ai "serials". E Boine, molto acuto, nella sua recensione (149) dice appunto:

> Fino a pagina mi pare 262 per aeroplani che ci rombino e parole in libertà che ci frullino, è un romanzo d'avventure uso Salgari *Il re della montagna* con Fatma e Nadir, i castelli e gli harem, o *Il mistero della jungla* coi pirati della Malesia. A parte che se mi capitano sottomano di questi fascicoletti a due soldi che me li lasciò in eredità mio fratello: *Nat Pinkerton, il re dei poliziotti...* se li comincio mi bisogna arrivarci in fondo; a parte ciò in quest'*Ellisse* non v'è molto più arte.

Qui dunque Boine stronca, son Botte e non Plausi: però intanto ha individuato un carattere importante del film: il carattere di narrativa a struttura "serial". Continuando nel suo discorso, però, Boine ammette molte bellezze al libro: « Il pezzo forte più straordinario non sai se sia qui quel branco di disperati che coi picconi e le zappe, scava che ti scavo, forano il mondo da parte a parte e sbucano agli antipodi; o quella guerra delle donne agli uomini che finisce col finimondo e non c'è più che scheletri e roghi », nonché « Ci son delle pagine bizzarre che incuriosiscono » e quindi « Però da pagina 263 fino ai ghirigori grafici che finiscono il volume, la mia opinione quando l'ho letta... era che la *spirale* si contorca così per i paesaggi del sogno che se non fora, almeno certo (mi parve questo) rasenta la genialità ».

Ma in *L'ellisse e la spirale* non c'è soltanto la prima parte in prosa tradizionale e il finale in parole in libertà. Nel corso della prima parte, i vari capitoli sono inframezzati da parole in libertà. Vorrei dire che qui Buzzi scrive in prosa, cioè comincia a scrivere in prosa, ma subito introduce il tema delle parole in libertà: tema che cresce e nel

---

(149) Op. cit., pp. 195-196.

finale predomina incontrastato. Struttura dinamica di tipo musicale, sinfonico: e Buzzi aveva gusti musicali: « Non per nulla un metodo musicale presiede a tutta l'opera di Buzzi, che fu anche tecnicamente un musicista », così Francesco Flora (150) in *Poesia di Paolo Buzzi.*

La prima interpretazione che si può dare di questa locuzione *L'ellisse e la spirale* potrebbe essere nel senso di "forma chiusa e forma aperta" o di "forma statica e forma dinamica". Questi sensi sono senz'altro contenuti nella locuzione di cui sopra, ma non le sono esclusivi. Difatti anche altre figure geometriche, cerchio, quadrato, triangolo, sono "forme chiuse". Inoltre ellisse ha anche un'accezione dinamica: è infatti la forma dell'orbita di molti astri.

Ma vediamo anzitutto la definizione che si desume da un qualsiasi dizionario enciclopedico:

ELISSE od ELLISSE: curva di 2° ordine ottenuta segando con un piano tutte le generatrici della falda di un cono di rivoluzione. Ha due assi che si intersecano nel centro, uno *maggiore* (diametro massimo) e uno *minore* (diametro minimo) e due *fuochi,* punti sull'asse maggiore equidistanti dal centro, così detti perché i raggi emessi da uno di essi vengono riflessi dal perimetro dell'ellisse in raggi passanti per l'altro. La somma delle distanze di un punto dell'ellisse dai fuochi è sempre costante.

SPIRALE: linea piana che si avvolge infinite volte intorno a un punto allontanandosene continuamente.

Indubbiamente abbiamo qui una forma chiusa e una forma aperta, nonché una forma statica e una forma dinamica. Quale interpretazione dare? Si tratta di una contrapposizione, oppure vi è tra le due forme un altro nesso?

Abbiamo fatto qualche ricerca in Jung, ma senza trovar nulla, almeno in *Psicologia e alchimia.* Come è noto, Jung, sulla base delle sue teorie dell'archetipo e dell'inconscio collettivo, nella sua pratica di medico psicanalista cercava i rapporti tra elementi dei sogni dei pazienti e figurazioni degli antichi miti e dei testi ermetici e alchemici. Ora Jung ha molti esempi legati al simbolismo del cerchio, del triangolo e del quadrato, ma non dell'ellisse.

Più fortunata la ricerca presso Evola.

---

(150) FRANCESCO FLORA: *Poesia di Paolo Buzzi,* saggio introduttivo a: PAOLO BUZZI: *Poesie scelte* a cura di Emilio Mariano, Ceschina, Milano 1961, p. XI.

Tenendo presente che un'orbita è la traiettoria di un corpo mobile libero soggetto ad una forza centrale, e che in astronomia le orbite sono o ellittiche o circolari o paraboliche o iperboliche, si può anche fare l'ipotesi che con il suo titolo Buzzi abbia voluto simboleggiare un qualcosa che si muove legato ad una forza centrale, ma non con la *perfezione* del cerchio che ha *un centro solo*, ma con la forma meno "regolare" dell'ellisse, che ha *due centri*: ovvero *due fuochi* (cfr. sopra la definizione).

Ma: che rapporto c'è tra l'ellisse e la spirale? Per dare una risposta esatta bisognerebbe consultare un fisico-matematico. Un accenno sta in J. Evola, *La tradizione ermetica* (151). Evola riporta i vari ordini di successione dei pianeti (considerati ciascuno simbolo di un metallo) nei testi ermetici, soffermandosi sull'ordine dell'antica tradizione ellenistica secondo Stefanio, osservando che in tal caso « l'itinerario spirituale, allora, andrebbe, per così dire, a spirale », e aggiungendo poi: « Lo schema a spirale è tale, inoltre, da permetterci di esprimere in sintesi tutto il processo dell'Arte » (segue una minuziosa esposizione analitica).

Si direbbe che è proprio qui uno dei possibili nessi tra ellisse e spirale. Ellisse essendo la curva di rotazione di corpi legati ad una forza centrale, ma spirale essendo la disposizione degli stessi corpi nella disposizione gerarchica dell'ordine ermetico.

A partire dal titolo, il testo è carico di simboli. Osserva Boine (152):

> Scatta fuori in verità non so che pasticcio di simbolo con la *Chiesa* che sta di contro al *Teatro* etc., non ho capito, ma ciò non conta. Di simboli, anche prima, il libro è infarcito, e chi ci bada? — "Un anelito leviatanico di metamorfosi" manipola gli spazi in scenografie di miracolo, le figure gonfiano fino al portento, i mondi si mescolano come mari di nebbie oceani di stelle, la logica è abolita, regina dell'universo è la febbre. Se ti abbandoni, t'invadono gli incubi, svaghi per la pazzia dei sogni... Qui la visione è farnetico di fuoco artifiziale ed asfissia di febbrilità quarantadue gradi...

È chiaro che al tormentato moralismo di Boine tutto ciò non vada molto a genio, però il suo sforzo di comprensione è onesto e sincero, e abbastanza sensati i riferimenti letterari ch'egli fa: De Nerval, il Flaubert di *Salambo* e della *Tentazione di Sant'Antonio*.

---

(151) JULIUS EVOLA: *La tradizione ermetica*, Laterza, Bari 1948, al paragrafo « La gerarchia planetaria », pp. 187-195.

(152) *Op. cit.*, pag. 196.

Insomma, parlando di cinema e di letteratura futurista, mi pareva indispensabile menzionare *L'ellisse e la spirale*, e importante riesumare queste dimenticate pagine di Boine, sia per l'autorevolezza del critico, sia per il fatto che Boine, vociano puro, era quanto mai lontano dai futuristi.

Ma un altro accostamento da fare è quello fra Buzzi e Gian Pietro Lucini, che il poeta futurista ammirò e considerò maestro. L'idea della spirale, che diventò emblema del costruttivismo, dopo che del futurismo, "assurta a simbolo" — come ha detto Ilya Ehrenburg — "dell'arte rivoluzionaria", nasce forse da questa pagina del 1908 di G.P. Lucini, dal *Verso libero* (153):

> Desideravo di condurre l'opera mia a procedere per gradi ed a spirale, sopra il cono (così raffiguro la vita sistematicamente) della vita. Eccovene il segno grafico (è un cono con spirale) come il serpente mitico che stringe nelle sue spire la diota de' misteri eleusini, il mio pensiero si attorce e si sviluppa, vite perpetua, elica, sopra la vita. Giovan Battista Vico mi avvisa che codesto mio ascendere deve essere elicoidale; Bergson, che deve essere continuativo. Elementi identici vi si ripetono e vi si evolvono, mutano le espressioni, permane l'essenza, ma tutto emana dal mio essere. Un artista, dunque, che si può dire se non d'altro *d'arte*, d'egoismo estetico, di libertà, di rivoluzione?

Le immagini dell'ellisse e della spirale dunque possono nascere da qui: dove la forma chiusa, irregolare, dell'ellisse è sezione, quasi piano inclinato, in ascesa, del cono della vita, attorno al quale il pensiero aperto e partecipe della perfezione — la spirale — « si attorce e si sviluppa », in un *continuum* eterno. Dati i rapporti letterari ed umani esistenti fra Buzzi e Lucini, e la perfetta conoscenza dell'opera luciniana da parte del Buzzi, pare legittimo dare per certa questa fonte.

Proiezioni nel cielo in « Mida il nuovo satiro »

> Tutto ciò che la Poesia sogna, un giorno o l'altro, diviene realtà.
>
> PAOLO BUZZI

Anche il romanzo, liricamente avvenirista, *Mida il nuovo satiro* di Francesco Flora, scritto nel 1916, guarda più di una volta al cine-

(153) GIAN PIETRO LUCINI: *Ragion poetica e programma del verso libero*, Edizioni di « Poesia », Milano 1908.

ma. Sarebbe arduo definirlo futurista. La scrittura è assolutamente tradizionale, "solita" e non "anomala", secondo l'espressione che Buzzi adopera per giudicare se stesso. Ma le visioni avveniriste, magiche, lo avvinano a *Things to Come* di Wells, a *L'ellisse e la spirale* di Buzzi e al film *Aelita* di Protozanov (1922, tratto da un racconto di Aleksei Tolstoi), e possono giustificare, almeno per qualche aspetto, l'accostamento.

Ho sotto gli occhi l'edizione Ceschina (1930) ma so per certo che Flora, compagno d'armi del giornalista sindacalista Aldo Schiavina — mio suocero — e di Virgilio Marchi, che rimasero poi vicendevolmente in affettuosa familiarità, lo dichiarò scritto durante la prima guerra mondiale. ("Al fraterno amico Aldo", cui la copia che ho consultato è dedicata, in Roma, il 29 dicembre 1929, confidava che questo libro sarebbe stato "compreso, forse, tra cinquant'anni"...).

Ecco un suo incontro con il cinema dell'avvenire a pag. 299:

> Su un immenso foglio bianco, senza piega (e sembrava di carta, ma era solo una proiezione luminosa) su un foglio largo e lungo, a dir poco, cinque o seimila metri, e spiegato all'orizzonte come uno schermo di cinematografo, sorgono apparizioni di cose e di uomini che parlano, e son tutti del colore che hanno gli uomini e le cose a occhio nudo... Era quello il giornale dei tempi nuovi...

E ancora a pag. 317, dove scopre la radio-visio-sonora, cioè la televisione (154). Sembra un "match" di boxe trasmesso dal Madison Garden via satellite:

> Mida era sempre distratto dalle cose che scopriva per terra e per cielo, e soprattutto dall'apparizione aërea di veri avvenimenti. Così, a vedersi innanzi, nel cielo, una partita di pugilato che si proiettava da chissà quale paese, mediante la radio-visio-sonora, a guardar una folla che ora scattava in un urlo bestiale ora tratteneva il respiro, sicché si udiva il rantolo dei due combattenti, Mida non poteva star fermo e invano il povero Vega timidamente e bonariamente s'impazientiva. Quando finalmente il pugilatore fu abbattuto e cadde sanguinante sull'arringo, la folla era come impazzita: e anche Mida partecipava quasi inconsapevolmente a quel delirio, sebbene, subito dopo, si vergognasse in cuor suo di essersi abbandonato a una gioia così poco umana...
>
> E anche in quella notte illuminata interamente a giorno, ogni tanto il cielo era corso da apparizioni e suoni e rumori: e a un punto Mida s'era deciso a piangere per la morte della notte: perché, nel mondo dei satiri, egli aveva sentito d'aver perduto la solitudine...

---

(154) Un curioso anticipo della quale è anche — tra l'altro — nel piacevolissimo romanzo ottocentesco, verniano-scapigliato, *Le avventure di Saturnino Farandola* di Robida.

Egli non sapeva però che, con alcuni "isolanti", ognuno poteva crearsi la notte e l'ombra, a piacere; e cancellare dal cielo così le visioni come i rumori del giornale aereo, al modo stesso che oggi, togliendo il contatto, si spegne la luce elettrica nelle nostre camere...

Lo scritto è indicativo dello "stato d'animo" nuovo che il bombardamento delle immagini produce nell'uomo di oggi: inquietudini, provocazioni, simultaneità di avvenimenti e di esperienze, insospettate influenze. Una problematica, si direbbe, di ordine psico-sociologico; altri direbbero: filmologico.

La nuova vita lo stordiva: il confronto con la sua vita antica gli dava come un senso di smarrimento e una gran voglia di indagare la sostanza di quella nuova realtà. Quell'affluire aereo non più di notizie, ma di atti colti nel loro stesso spiegarsi da tutti i sensi, la morte di un pugilatore, la guerra messicana, i quadri antichi nei musei, le vie e la folla di città lontane e linguaggi per lui tutti incomprensibili, la bellezza varia delle più diverse donne sicché egli pensava che quella visione generosa dovesse accrescere negli uomini il gusto della bellezza e la voluttà, la musica di regioni lontanissime, perfino il suono di certe arcaiche campane d'orologi in una antichissima città conservata quale un museo e non dissimile dalla nostra Venezia: il passare di vicende che al suo primo tempo avrebbe potuto conoscere solo in un lungo periodo di giorni e d'anni, ed ora gli scorrevano innanzi in un anno: tutto ciò lo faceva meditativo. Cercava rapporti tra gli avvenimenti per trovare una legge cosmica. Vedendo il mondo a quel modo e vivendo tutti gli avvenimenti sincroni di un giorno, dai punti più remoti dello spazio adunati innanzi a sé, cercava le relazioni che li univano. Nell'atto in cui appariva una donna a cantare nella terra di Beta, si chiudeva lontano mille miglia nel continente di Gamma una tremenda cateratta e schiantava villaggi e uccideva milioni di uomini: nel punto in cui una musica sottilissima a Delta segnava volute cerulee quasi di fumo velato, o la melodia stessa un lontanissimo lago, qui ad Alfa si vedevan le fiamme di un opificio incendiato: nel punto in cui da un cantiere, qui, usciva una nuova automobile, dall'alto ad Omega precipitava un aviatore. « Un rapporto ci dev'essere tra queste cose — notava Mida — c'è: e se uno potesse con l'occhio e con tutti i sensi percepire ogni relazione, capirebbe l'armonia del mondo e sarebbe Dio ». Questo pensiero il comune giornale nostro non glielo aveva mai ispirato, eppure anch'esso porta vicende sincrone di lontanissimi paesi: gli è che ora Mida non aveva già innanzi le notizie; ma i fatti stessi in tutte le lor visioni e in tutti i loro suoni: e la cosa era profondamente diversa.

Ma neppure di meditare aveva il tempo, ché le sue meditazioni erano disturbate troppo da nuove vicende. Il fatto è che come noi oggi ci siamo ridotti quasi a non leggere più i giornali e certo non ci commoviamo delle tragedie della cronaca, se non quando ci tocchino da vicino e ci riguardino, così avveniva agli uomini di fronte al giornale aereo; ma Mida era novellino in quel mondo e prendeva tutto sul serio e sul tragico.

Dal cinema dell'etere a quello dei padiglioni principio-di-secolo — « tempi in cui uscivano grandi fogli di carta, impressi di notizie, e libri, libri, libri; e cinematografi con ombre discrete e ridicolose tragedie » (pag. 353) —; un cinema della fiera, dal linguaggio ancora in via di scoprimento e con trucchi i più ingenui (pag. 331):

Prima che Sirio continuasse, Mida volle dare un pensiero a quella rapidità con cui si costruivano le cose in quel tempo nuovo: e si ricordò che, nella sua prima giovinezza, aveva avuto in un cinematografo l'idea di come rapidissimamente possa sorgere una città distrutta, vedendo una volta sullo schermo prima incendiarsi una città, poi, girata la pellicola in senso inverso, la città ricomporsi in un baleno. Aveva bisogno Mida di ricorrere al paragone della sua effettiva esperienza, per sentirsi sicuro in quel mondo. E raccontò a Sirio questo ricordo del cinematografo, ma quello rise e non ne capì il vero spirito...

È questo cinema che ha invitato Flora a riflettere sull'arte del film, prima con una sensibilità moderna, insieme futurista e surreale, in una prosa antichissima e chiara, con un discorso poetico che interpreta il flusso della vita ed espone esperienze di illusione collettiva; poi con scritti di meditazione critica e finanche teorici, di cui anch'io mi sono occupato nel volume *Gli intellettuali e il cinema*, al capitolo « Contributo teorico di Francesco Flora ».

C'è sempre un precedente

Una volta mi ha detto Zavattini, allorché si parlava delle "fonti", delle anticipazioni, delle prime intuizioni, nelle attività dell'intelletto: "c'è sempre un precedente, quando siamo nel dominio delle attività del cervello, e al pensiero corrisponde una esigenza naturale dell'uomo".

Il discorso era partito dal cinema-verità: da *Specchio segreto*, avevo osservato, è facile risalire al *cinéma-verité* francese, al *Kino-Pravda* sovietico e, perché no?, all'episodio del Piazzale Michelangelo di *Vita futurista*.

E un "precedente" è anche per queste proiezioni nell'etere, anche se dubito che Flora ne fosse a conoscenza. È nel racconto "Giphantie" di Tiphaigue de la Roche, un medico normanno del XVIII secolo, e lo ha segnalato Jacques Fourquet nel già citato fascicolo di « Age Nouveau » (155).

(155) Jacques Fouquet: *Une anticipation prophétique d'un médecin*

Il protagonista del racconto scopre nel continente africano... il cinema! È lo spettacolo di un mare giunto fin dentro il cuore dell'Africa. Il viaggiatore crede d'essere davanti a una finestra, e si accorge che cielo ed acqua sono raffigurati nei loro movimenti, rilievi e colori, su un muro bianco: lo schermo.

Entrammo. [Il viaggiatore è accompagnato da un personaggio misterioso, specie di Virgilio che accompagna Dante nel suo viaggio agli inferi: il Prefetto]. E la mia guida, dopo avermi condotto per alcuni oscuri meandri, mi rese infine alla luce. Mi introdusse in una sala mediocremente grande ed abbastanza nuda, dove fui colpito da uno spettacolo che mi meravigliò. Vidi attraverso una finestra un mare che non mi sembrò che di due o tre stadi. L'aria, carica di nubi, mi trasmetteva la luce pallida che annuncia i temporali: il mare agitato rotolava delle colline d'acqua, ed i suoi orli biancheggiavano per la schiuma delle onde che venivano a rompersi sulla riva.

Per quale prodigio, gridai, l'aria serena pochi istanti prima si è d'un tratto oscurata? per quale altro prodigio trovo l'Oceano al centro dell'Africa? Dicendo queste parole, io corsi precipitosamente, per convincere i miei occhi d'una cosa così poco verosimile. Ma, nel voler mettere la testa alla finestra, urtai contro un ostacolo che mi resisté come un muro. Stupito da questa scossa, più ancora per causa di tante cose incomprensibili, io arretrai di cinque o sei passi al-l'*indietro*.

La tua precipitazione è causa del tuo errore, mi disse il Prefetto. Questa finestra, questo vasto orizzonte, queste nubi fitte, questo mare in tempesta, tutto ciò non è che una pittura.

Da uno stupore non feci che passare ad un altro: mi avvicinai con nuova sollecitudine; i miei occhi erano sempre sedotti, e la mia mano poté appena convincermi che un quadro aveva potuto farmi illusione fino a tal punto.

Gli spiriti elementari, soggiunse il Prefetto, non sono abili pittori tanto quanto avveduti fisici; puoi giudicarlo dalla loro maniera di agire. Tu sai che i raggi della luce, riflessi da corpi differenti, formano quadro e dipingono questi corpi su tutte le superfici liscie, sulla rétina dell'occhio, per esempio, sull'acqua, sul ghiaccio. Gli spiriti elementari hanno cercato di fissare queste immagini passeggere; hanno composto una materia sottilissima, molto vischiosa e prontissima a disseccarsi e ad indurirsi, per mezzo della quale un quadro viene fatto in un batter d'occhio. Essi ottengono da questa materia un pezzo di tela e la presentano agli oggetti che vogliono dipingere. Il primo effetto della tela è quello di uno specchio; vi si vedono tutti i corpi vicini e lontani su cui la luce può riportare l'immagine. Ma, quel che uno specchio non saprebbe fare, la tela, per mezzo del suo intonaco vischioso, ritiene le parvenze. Lo specchio vi rende gli oggetti fedelmente ma non ne conserva nessuno; le nostre tele li rendono non meno fedelmente e li conservano tutti. Questa impressione delle immagini avviene al primo istante in cui la tela li riceve: la si toglie subito, la si mette in un luogo oscuro, un'ora dopo lo strato è disseccato, e voi avrete un quadro

---

normand au XVIII siècle in « Age Nouveau - Préhistoire du cinéma », testi riuniti e presentati da Paul Léglise, n. 109, Parigi 1960.

tanto più prezioso in quanto nessuna arte può imitarne le veridicità ed in quanto il tempo non può in alcun modo danneggiarlo. Noi prendiamo nella loro sorgente più pura, nel corpo della luce, i colori che i pittori traggono da differenti materiali che il trascorrere del tempo non manca mai di alterare. La precisione del disegno, la verità dell'espressione, i tocchi più o meno forti, la gradazione delle tinte, le regole della prospettiva, noi lasciamo tutto ciò alla natura, che, con questo cammino sicuro che mai si smentisce, traccia sulle nostre tele immagini che ingannano gli occhi, ed a ragione fanno dubitare se le "realtà" non siano invece altre specie di fantasmi che ingannano gli occhi, l'udito, il tatto, tutti i sensi di una volta.

Lo spirito elementare entrò poi in qualche dettaglio fisico; in primo luogo sulla natura del corpo vischioso che intercetta e serba i raggi; poi sulle difficoltà di prepararlo e di impiegarlo; in terzo luogo sul giuoco della luce e di questo corpo disseccato; tre problemi che io propongo ai fisici dei nostri giorni e che io lascio alla loro sagacia.

Tuttavia io non poteva distogliere gli occhi dal quadro. Uno spettatore sensibile che, dalla spiaggia, contempla un mare sconvolto dall'uragano, non prova impressioni più vive; tale era il valore di quelle immagini.

L'affare della Baracca

La crisi del futurismo fu determinata dalla guerra. La ribellione e l'ansia di rinnovamento avevano messo insieme uomini di più diverse provenienze, in un movimento quanto altro mai eterogeneo: Papini e Marinetti, Palazzeschi e Boccioni, Balla e Carrà, Prampolini e i Corradini, Buzzi e Russolo, Severini e Folgore. Nei primi anni la convivenza era stata possibile perché « tutti gli odî erano gli stessi, se non gli amori », come Marinetti dice nei riguardi di G.P. Lucini.

La guerra li aveva uniti anche per l'intervento, ed avevano manifestato insieme. La scena della manifestazione interventista del 12 aprile 1915, allorché Marinetti, Settimelli, Balla furono arrestati, è rievocata per me dallo stesso Ginna che vi partecipò col fratello, ma non finì al commissariato di polizia. I futuristi interventisti attraversavano via del Tritone in mezzo alla folla tumultuante. Marinetti comiziava da una carrozza. Ma futuristi e guardie lo tiravano, per proteggerlo o per arrestarlo, e si vedeva il capo del futurismo oscillare ora da una parte ora dall'altra, afferrato da mani robuste.

La guerra sarebbe stata fatale per il futurismo nel senso che — come ha detto Libero Altomare — « quell'avvenimento storico sarebbe stato il crogiuolo nel quale, sotto l'azione rovente delle passioni politiche e sentimentali, si sarebbe dissolto il blocco dell'unità

futurista, blocco eterogeneo, composto di personalità aventi ideologie antagonistiche: nazionalismo esasperato o anarchico, liberalismo o socialismo, misticismo o semplice ateismo » (156).

Quanti si erano già allontanati, a quest'epoca? Lucini, che non si era mai qualificato per futurista ortodosso, era morto nel 1914. Papini, Soffici, Carrà, Palazzeschi, si staccarono dal movimento dopo le polemiche, già ricordate, suscitate dal famigerato articolo "Il cerchio si chiude". Altomare si dimise all'epoca delle manifestazioni interventiste (giugno 1915). Boccioni e Sant'Elia morivano in guerra.

La crisi era tale che si poteva giustificare un "gesto" come quello che i "dada" — con Tristan Tzara in testa — avrebbero compiuto nel 1924, con la soppressione del loro movimento, avendone constatato conclusa la funzione. Ma ai futuristi piacque proseguire, accrescendo i loro interessi politici. Il futurismo continuò; ma il suo significato venne a trasformarsi, e vi contribuì il nazionalismo di Balla, l'arditismo di Carli, il sansepolcrismo di Marinetti: e il fascismo doveva ereditare tutto (157).

Si allontanò anche Bruno Corra, che già nella sua attività letteraria aveva dato segni di stanchezza, passando a una letteratura "per bene", "redditizia", "commerciale"; non scadente — e si veda ad esempio il romanzo *Sanya la moglie egiziana*, apprezzato dal Pellizzi (158), o *Il passatore* (1929) — ma nemmeno più avventurosa, anzi, si direbbe, quasi stanca di correre le avventure.

Quali le ragioni del distacco dai futuristi di Bruno Corra? Forse quelle stesse di Giovanni Papini, che aveva aderito al movimento nel 1913 e ne uscì, frettolosamente, nel 1914.

Quest'affare dell'aggruppamento — diceva Papini in *L'esperienza futurista* — è diabolicamente pericoloso. Si comincia col mettersi insieme per resister meglio all'inimicizia silenziosa dei mascalzoncelli potenti e delle faune diffamatorie, ma dopo, quando entrano i nuovi, ci si trova legati, stretti, e forzatamente *falsi* come in tutti gli aggruppamenti (chiese, partiti, società). Per non darla vinta a quelli di fuori bisogna far finta di ammirare senza condizioni quelli di dentro e accettare ogni comandamento dei decaloghi anche quando si vorrebbe essere eretici almeno rispetto alla metà. La prima banda di amici si trasforma in "côterie" e a forza di buon cameratismo si sdrucciola facilmente

(156) LIBERO ALTOMARE: *Incontri con Marinetti e il Futurismo*, Corso, Roma 1954.

(157) Molti futuristi furono sinceramente fascisti ma all'inverso la cultura fascista ufficiale considerò sempre il futurismo come un fenomeno marginale. Cfr.: René Jullian, op. cit., pp. 126-127.

(158) Cfr. a p. 61.

nella camorra. E sarebbe vergognoso per gente che s'è levata appunto contro le ipocrisie e le consorterie.

C'erano poi da temere le promiscuità, le solidarietà con gente di poco valore ma che si sarebbe dovuto rispettare, per lo meno, entrando nella baracca.

Libero Altomare giustifica il suo allontanamento dal futurismo per l'invadenza di un dittatoriale e sconcertante "marinettismo" — come l'ha chiamato anche Papini — e che Altomare definisce « autoritario e imperialistico », progressivamente « intransigente e bluffistico ».

Ginna non è propenso a sottoscrivere questa interpretazione della personalità del capo del futurismo, che per lui era, invece, tutt'altro che duro con gli amici, anzi generoso e quasi affettuoso. Ma la uscita di Corra dal futurismo appare motivata dalle stesse ragioni denunciate da Altomare. È *L'affare della Baracca,* come Corra racconta in uno scritto pubblicato sull'« Impero », che reca per sottotitolo « Lettera agli amici futuristi » (159).

"La Baracca" doveva essere un teatro d'arte ambulante, progettato dai futuristi prima del 1924. (Quello di Garcia Lorca è del 1935-1936). Era una specie di circo. Appena ne era stato annunciato il "giro", aveva già attirato scritture dall'America. « Doveva essere un accampamento zingaresco ». In un organismo solo si dovevano riunire esposizioni d'arte, rappresentazioni teatrali, concerti e declamazioni: una serie di "numeri" artistici, oratorî, come nelle rappresentazioni date nei maggiori teatri italiani, dal Costanzi di Roma al Verdi di Firenze.

Novantadue erano gli aderenti, fra cui Buzzi, Pratella, Depero, Bontempelli, Cangiullo, Carli, Settimelli, Prampolini. « Marinetti doveva esserne il Buffalo Bill ». Fu assegnato ad ognuno il proprio posto. Quattro tende erano destinate ai pittori, quattro ai poeti, quattro ai musicisti, sei tettoie per i cavalli e le belve, tutto pieghevole ed assestabile su venti autocarri. Fu fissato il progetto del "Teatro verticale" dove l'azione si sarebbe svolta 50 metri sopra le teste degli spettatori.

Ma, giunti a questo punto, e Corra si era persino preparato a scendere nel circo come acrobata, si era fatto cucire i costumi, Marinetti lasciò cadere la cosa e si ritirò. « Ora c'è la politica », disse. E Corra deluso si allontanò: decise di diventare "scrittore qualsiasi".

(159) BRUNO CORRA: *L'affare della Baracca,* in « L'Impero », Roma, 3 gennaio 1924.

« Fallita la mia carriera di grande acrobata artistico entrai nella buona società editoriale e giornalistica ». Ora "io sono nella posizione di una canzonettista che si è sposata e vive illibatamente; ma trova sempre in giro nei salotti persone le quali rammentano il tempo in cui tutti la chiamavano Fifì e Lulù". "Voi siete ancora futuristi. Io non lo sono più" (160).

Una « terza pagina » futurista

Nel 1932 usciva a Roma il giornale di estrema destra « L'Impero », diretto prima da Pio Borani, poi da Mario Carli ed Emilio Settimelli (161). La storia di questo giornale fu tutt'uno con il settimanale « Oggi e domani » diretto da Mario Carli, il quale nel 1930 si staccò formalmente dal giornale — diventato « L'Impero d'Italia » — per poi tornarvi all'atto della riunione del quotidiano e del settimanale sotto l'unica testata « L'Impero d'Italia ».

La prima pagina dell'« Impero » era, nello stile di Carli e Settimelli, di un fascismo estremista, di punta. Nella terza non riverberarono, almeno per qualche anno, le questioni ideologiche e politiche. Poiché Carli e Settimelli avevano fatto parte del futurismo artistico e letterario, la pagina era del tutto concessa in uso alle avanguardie futuriste, della prima ondata e attuali. Collaboravano Enrico Prampolini, che nella rubrica « Raggi X » scriveva note d'arte, Alberto Bragaglia (« Rinascita della fotografia »), F.T. Marinetti, Gino Gori, Ivo Pannaggi, Vinicio Paladini, Fortunato Depero, Vittorio Orazi, Ruggero Vasari, Benedetta, Giulio Evola, Anton Giulio Bragaglia, Corrado d'Errico, Giacomo Balla, Antonio Marasco, L.C. Fillia, Gerardo Dottori, Guglielmo Jannelli, Jacopo Comin, Lo Duca, Gian Gaspare Napolitano, Bruno Corra, Arnaldo Ginna.

Alessandro Blasetti cominciava la sua attività giornalistica come

(160) Più tardi Corra si riavvicinò a Marinetti e ne scrisse con ammirazione. Si veda BRUNO CORRA: *Marinetti poeta delle parole in libertà simultanee*, estratto dalla « Rassegna nazionale », gennaio 1938.

(161) « L'Impero d'Italia » è diretto da Emilio Settimelli dal 2 maggio 1930 e contemporaneamente esce « Oggi a domani » diretto da Mario Carli. Il 19 gennaio 1932 i due giornali si uniscono con il titolo « L'Impero d'Italia - Oggi e domani », poi semplicemente « L'Impero d'Italia ». I collaboratori rimangono press'a poco gli stessi.

critico dell'operetta (1924), poi cinematografico (dal 27 gennaio 1925). Critico teatrale era sovente, non sempre, Marinetti.

La "terza" dell'« Impero » era ricca di problemi letterari, artistici, e dello spettacolo. Si rivendicavano i primati e le innovazioni dei futuristi in ogni campo dell'arte, e specialmente del teatro. Si mettevano in risalto gli scrittori d'avanguardia polacchi, ungheresi (Joszef Karasz), e jugoslavi (Danka Angjelinovic), lo Zenithismo serbo.

I creatori del teatro futurista, ricorda Remo Chiti il 21-22 maggio 1925, sono Settimelli e Corradini, cioè Bruno Corra. Essi, « con un tentativo nel 1913 di un *teatro libero italiano*, giovanissimi, improvvisatisi direttori di una grande compagnia di cui la prima attrice e il primo attore erano Teresa Mariani, ora scomparsa, e Gualtiero Tumiati, si lanciarono con coraggio insolito in una lotta ineguale contro l'affarismo teatrale dominante e soffocatore ».

Tra i collaboratori credo di intravedere, in un articolo su Vinicio Paladini firmato U. B. (15 febbraio 1925), il nostro Umberto Barbaro, che poi è certamente presente in un estratto della sua commedia *Inferno* (22 marzo 1927) e di cui sono presentati altri lavori. Al suo teatro « L'Impero », attraverso i propri collaboratori, presta ogni attenzione, e recensisce, anche estesamente, *Il bolide* (5 giugno 1927), *Le fatiche di Nazhatu* (10 dicembre 1927), *Scalari e vettori* (20 marzo 1928), *Ancorato al cuore di Maria* (19 maggio 1929).

I gusti cinematografici dell'« Impero » non erano perversi. Si apprezzavano *Nanook* di Flaherty (13 marzo 1923: la firma è V., forse Enrico Vidali), *Sumurun* di Lubitsch (7 dicembre 1923, firma Aurelio Spada), Douglas Fairbanks (« Pirateria e colore », 2 marzo 1927), la bellezza fotogenica di Gloria Swanson (5 maggio 1927), *Il circo* di Chaplin (17 aprile 1928, firma Fort., cioè Pier Luigi Fortunati) e Max Linder (3 agosto 1929, firma G.G. Napolitano), mentre Carmine Gallone faceva sentire la sua voce per un « Nazionalismo cinematografico » (8 dicembre 1923).

Ancora: plausi a *Sole* di Blasetti (26 ottobre 1929) e a *Terra madre* (4 marzo 1931) e botte a *Sinfonia nuziale* di Stroheim (16 novembre 1929), note su *Arca di Noè* di Curtiz e *Battellieri del Volga* di De Mille, propaganda per il primo Cine-Club italiano, nato nel marzo 1929, e purtroppo destinato a breve vita (162), un articolo sul-

(162) Apprendiamo che nel 1925 a Roma funziona anche una Cineteca comunale in Piazza dell'Industria. Si danno spettacoli per ragazzi (25 settembre) con questo programma: *Sicilia, Coltivazione dei fiori, Piccola vedetta lombarda, Costumi persiani, La vita in un sanatorio, La bella addormentata nel bosco.*

la fotografia futurista di Tato (ma su « Oggi e domani », n. 11, dicembre 1930). Il 13 novembre 1923 il giornale reca la notizia della morte di Ricciotto Canudo: e s'intende che, per i futuristi, è morto un uomo d'ingegno e un amico.

A partire dal dicembre 1926 frequenti sull'« Impero » sono le "pagine del teatro e del cinematografo", che su « Oggi e domani » — filiazione dell'« Impero » — saranno curate da Arnaldo Ginna. Ecco nel numero del 12 marzo 1926 una lettera di Rodolfo Valentino, e il 28 agosto dello stesso anno una « Stroncatura di un errore collettivo » di Enif Robert, sull'attore di Castellaneta, da poco scomparso. Il 1 dicembre 1926 una rivendicazione di F.T. Marinetti: « La cinematografia astratta è invenzione italiana ».

Il 29 gennaio 1927 A.G. Bragaglia scrive su « Lo schermo triplo di Abel Gance », considerandolo « applicazione della scena simultanea alla espressione grafica del cinematografo », e Pannaggi ritrae il « corago sublime », il 26 giugno 1927, in una celebre caricatura, ripubblicata anche da noi sulla copertina di *A.G. Bragaglia.*

In teatro si sostiene, naturalmente, il teatro sintetico e l'opera di Marinetti, e il Teatro del Colore, la scenografia italiana, le esperienze futuriste di Tairov, *L'angoscia delle macchine* di Ruggero Vasari, il palcoscenico multiplo di Bragaglia e la sua attività d'avanguardia, il teatro surrealista di Yvan Goll, l'arte meccanica, la supermarionetta, il "teatro magnetico" di Prampolini, la pantomima futurista, i pupazzi di Maria Signorelli, il circo dei Fratellini, Max Reinhardt di cui si ascoltano anche le convinzioni sull'avvenire del cinema, e le idee sul « sonoro ». Riccardo Marchi fa un profilo di « Durov, clown bolscevico » (10 agosto 1928).

Per la musica e il teatro lirico futurista si leggono articoli di Casavola e Silvio Mix, e su Balilla Pratella, intervistato dallo stesso Ginna (« Oggi e domani », 8 gennaio 1931).

Bragaglia scrive (29 maggio 1926) di *Re Ubu* di Jarry — « prossimamente io lo rappresenterò per la prima volta in Italia » — e F.T. Marinetti pubblica una "misurazione" per *L'Imperatore della Cina* del dadaista Ribemont-Dessaignes (21 dicembre 1926).

L'« Impero » — per i materiali letterari e artistici e per la ricchezza dei contributi dei futuristi — è giornale d'avanguardia che viene letto assiduamente anche all'estero. Dice Antonio Quattrini nel suo articolo « Ricchezze e miserie in una grande città russa »: « Non c'è nessun giornale in Russia che sia odiato e amato come l'"Impero" » (15 maggio 1926).

Attività giornalistica di Ginna

È proprio all'epoca dell'« Impero » che comincia il momento critico dei rapporti di Bruno Corra con i futuristi, e la sua collaborazione a quello che può considerarsi per un certo periodo il "loro" quotidiano è piuttosto rara, anche se i vecchi amici Carli e Settimelli gli pubblicano volentieri interviste — « A passeggio per Cairo con Bruno Corra » di Nelson Morpurgo, (25-26 febbraio 1926) e « *Sanya la moglie egiziana* di Bruno Corra » (1 aprile 1927) — recensioni lusinghiere a *La donna caduta dal cielo* e a *L'allegra avventura* (1925), al *Passatore* (1929) e a *L'errore di Violetta Parvis* (1932).

Dall'8 aprile 1927 l'appendice dell'« Impero » pubblica a puntate il romanzo *Sanya, la moglie egiziana*, dramma di una donna mussulmana uscita dall'*harem*, e insieme dramma degli orientali attratti dalla civiltà occidentale ma incapaci di assimilarla. Corra analizza con fantasia e intuito l'anima mussulmana in un racconto abile e dotato di capacità di sintesi, costruito e moderno.

A partire dal marzo 1926 comincia a collaborare alla terza pagina anche Arnaldo Ginna, con una serie di composizioni, o novelle. Sono *Il Santo, Gabrì il cameriere* (con disegni di R. Chiti), *L'impossibile per una conferenza, L'albero Birbaccione - Racconto ingenuo di un amico sincero, Composizione lirico-plastica, Scomposizioni, Tre poemetti ironici, Abbozzo della storia di un passerotto, Ieri sera al Tabarin, Racconti fantastici: Il regalo del grammofono, Racconto-proposta da prendersi sul serio, L'uomo-uccello, L'uomo-zucca, Lumacone, Come sono guarito dalla nevrastenia, Racconto per bocca di Arnaldaz.*

L'*Abbozzo della storia di un passerotto* è autobiografico: « nessuno l'aiutava ma lui aiutava tutti... ». In *Ieri sera al Tabarin* è il rapporto tra un piccolo fatto, un incidente al Tabarin, e il « grandemente tragico che ne è nato nel suo animo ».

La collaborazione cinematografica di Ginna comincia con l'avvento del "sonoro". E mentre Anton Giulio Bragaglia — come commenta una nota redazionale dell'« Impero » all'articolo « Immagini e parole » (11 luglio 1929) — « dice i suoi scetticismi ma si consola con le sue speranze di ostinato modernolatra », Ginna è il primo a pronunciarsi senza esitazioni in « Note dinamico-futuriste sul film sonoro » (28 aprile 1929): « avrà un grande avvenire ».

La novità del sonoro offrì molti punti di discussione e di polemi-

ca, cui parteciparono anche scrittori e artisti, oltre che la gente di cinema. Pirandello era contrario: « le ombre non possono parlare », diceva. È accaduto al cinema quello che avvenne all'asino che aprì bocca per cantare « e invece ragliò ». Ma Ginna continuava la sua visione avveniristica anche in opposizione a Pirandello. I futuristi vedevano nel sonoro un perfezionamento del cinema e Ginna ne fu certamente il primo e più convinto assertore.

Allorché Mario Carli lasciò l'« Impero » per dirigere « Oggi e domani », a partire dal 1930, Ginna collaborò attivamente al settimanale, e poiché era l'epoca, oltre che del film sonoro, del grande sviluppo della radio, si occupò anche di questo problema, scrivendo « L'arte nel radiodramma », « Variazioni sul radiodramma », « Musicalità elettronica », « Invenzioni radiofoniche ». Ma non tralasciava di occuparsi — sempre in « Oggi e domani » — di cinema con « L'opera lirica in cinema », « Vita e miracoli della stampa cinematografica », « Il direttore artistico e la direzione cinematografica », « Acustica radiofonica e acustica cinematografica », « Cinematografo d'avanguardia » e « Cinematografia d'eccezione ». Aspirava lui stesso a realizzare il "film lirico nuovo", « che dovrebbe essere in vecchie parole l'*Opera lirica in cinesonoro* » la quale « avrà una influenza decisiva, di svecchiamento, anche sul teatro d'opera, il quale sarà finalmente sconvolto dalle fondamenta ».

Le polemiche non erano infrequenti. Antonio Quattrini interveniva sull'« Impero d'Italia » con l'articolo: « L'opera lirica in cinematografia », reclamando la riproduzione esatta di un melodramma. Ginna la negava affermando che era necessario fare, per lo schermo, opere filmiche originali.

Nel 1932 «Oggi e domani » ha una intera pagina su *Spettacoli, scenari, audizioni*, curata da Ginna. Anton Giulio Bragaglia ne è il critico teatrale.

Ginna tratta della « Fuga del reale nel cinematografo » rispondendo a Ugo Ojetti, della « Fotografia delle scene » (era stato lui stesso operatore di *Vita futurista*) e dell'« Arte nella radiofonìa ».

Quando il 19 gennaio 1932 « Oggi e domani » si fonde con l'« Impero d'Italia », riprendendone il titolo, Ginna tratta della « Scenografia cinematografica » e della « Cinematografia di sogno », scrivendo anche qualche critica, fino a che gli subentra L.S. (forse Libero Solaroli?). E conduce una campagna per una rinascita della cinematografia nazionale: « Gli italiani vogliono il loro cinematografo ». Gli

stessi Carli, Settimelli, e Marinetti lo desiderano, partecipando alla costituzione di una compagnia che però non riesce ad imporsi.

Cinema italiano, radiodramma, cinema sonoro, sono le sue preoccupazioni del momento. Il giornale torna spesso su questi argomenti. È l'epoca dell'esperimento italiano di Walter Ruttmann (*Acciaio*) e il giornale lo segue con assiduo interesse.

« Week-end » di Walter Ruttmann

Continuando a dare spazio alle vicende e alle fortune del fonofilm, l'« Impero » ospita il 31 dicembre 1932 una « Intervista con Walter Ruttmann », il regista del film *Acciaio.*

Lea Schiavi raccoglie i ricordi del regista, da quando, pittore, realizzò il suo primo film astratto nel 1920, *Onde sonore*, alla collaborazione con Fritz Lang, nel 1925, per la scena del sogno di Brunilde nei *Nibelunghi.*

Poi fu la volta di *Sinfonia di una grande città* e di *Melodie del mondo*. Ma una attività particolarmente interessante del Ruttmann, e meno nota ai più, è quella delle incisioni, su disco, della musicalità dei suoni. L'esempio più significativo è quello di *Week-end*, vero film di suoni:

> È dapprima uno stridere di lima e un martellare sull'incudine, seguito da un fragore di officina. Una voce chiede una comunicazione telefonica: per favore... Tra il fragore di una sega e il turbinare dei motori, il numero si stritola, la voce si sperde rabbiosa: la comunicazione è stata interrotta.
>
> Una sirena fischia, i rumori si affievoliscono, cessano di colpo. Non si può dire quanto sia suggestivo questo improvviso cessare della fragorosa voce del lavoro, che prelude al riposo giocondo del popolo, nel giorno di festa.
>
> Gente che si lava, che si veste, che fischietta: gli operai se ne vanno tra un vociare generale; un ritardatario si affretta nel camerone vuoto.
>
> Uno scampanare festoso annuncia la domenica mattina, voci, richiami, innamorati che si incontrano, tram, metrò, treni, autobus che partono; claxon che urlano, inni religiosi, canzoni gioconde, frusciare d'alberi, mormorare di fonti, cori, risate allegre, chiocciare di polli, cinguettare d'uccelli, abbaiare di cani, sussurrii amorosi e schioccare di un bacio che si dissolve maliziosamente nel miagolio di un gatto innamorato.
>
> Campane che suonano a sera, ovattate di penombra; ritorno di brigate allegre in città. Gli ultimi canti accompagnati dal lento suono di una fisarmonica; gli ultimi saluti e la domenica è finita.
>
> Il trillo di una sveglia, un battere affrettato di nocche alla porta, lo sbadigliare pigro di qualcuno che si sveglia stiracchiandosi. Una sirena di officina

ulula. Il martellare riprende; è lunedì mattina. La stessa voce al telefono scandendo le sillabe: per fa-vo-re: cinque... quattro... tre... Allò!...

Week-end fu trasmesso dalle stazioni radiofoniche di Londra e Berlino.

Continua la campagna per il « sonoro »

Di tanto in tanto, lo stesso Mario Carli fa qualche incursione nell'arengo cinematografico. Anche lui sostiene la rinascita del cinema italiano e il « sonoro » rispetto al « muto », convinto che *ceci* non avrebbe ucciso *cela* (163). « Pittaluga dice di sì, ma si sbaglia » (164). « No, marceranno insieme, poi si sposeranno » (165).

Ecco un titolo significativo: « Cinema parlato, ovvero del progresso in arte » (166).

Altri si schierano accanto a Ginna e Carli nella fiducia per il fonofilm, ma un irascibile, nervosissimo Fragiocondo, non meglio identificato, e che pare — o finge — esprimere la voce della provincia, si incunea nella terza pagina dell'« Impero » con insofferenza e piglio squadristi (167):

« Il cinema era per noi l'ideale... ». Ma ora

andiamo adagio col Movietone! Perché nell'ultimo cassetto del comò tengo ancora qualche sipe, residuata di guerra. E vivaddio se anche nella mia cittadina arriva il gargarismo del film sonoro, schiaffo due *limoncini* contro il telone, e lo vedrete il quarantotto! Ripeto: vediamo di andare adagio, ohé, col Movietone!

Vien di pensare: come i tempi sono cambiati! Non più le uova marce, gli aranci, le sogliole, le tagliatelle, e persino l'antracite dell'epoca eroica futurista. Ormai siamo alle bombe a mano!

Nel novembre 1926 l'uomo di azione, e delle squadre di azione, il teorico dell'« ardito futurista », Mario Carli, non tace la sua ammirazione per la energia muscolare di Douglas Fairbanks (168):

(163) « L'Impero », 26 aprile 1929.
(164) « L'Impero », 4 maggio 1929.
(165) « L'Impero », 26 aprile 1929.
(166) « Oggi e domani », n. 13, luglio 1930.
(167) « L'Impero », 10 ottobre 1929.
(168) « L'Impero », 20 novembre 1926.

> Il Pirata Nero continua e completa Zorro, Robin Hood, il Ladro di Bagdad.
> È una nuova esibizione del lirico dell'acrobazia, del mistico della velocità, dell'epico del coraggio, del signore di forza e di eleganza che per errore è nato tra i rigidi e compassati anglosassoni, ma che ha certamente sangue latino nelle vene.
> Assistere alla proiezione di un "nastro" di questo mago dell'ardimento geniale e fortunato, è un piacere di tutto il nostro essere: vi partecipa il fegato e l'intelligenza, la fantasia ed il cuore; e accade di sorprenderci nel buio della sala, a sottolineare le vicende del dramma con gesti incontrollabili: stringere di pugni, digrignar di denti, scatti di gambe e mugolìi strozzati.
> Gli è che Douglas realizza in pieno sullo schermo, forse per la prima volta, il bisogno di "meraviglia" e di "immaginazione" che ha il nostro spirito, ansioso di evadere quanto è possibile dal cerchio banale della democratica realtà d'ogni minuto, illudendosi per un'ora di quel sogno di straordinarietà o di superamento delle consuete posizioni fisiche e spirituali.
> Douglas è divenuto un amico della gioventù italiana, perché incarna molto della nostra sete avventurosa, della nostra bellicosità, del nostro amore all'azione violenta, della grazia spigliata, della temerarietà sorridente, del fascino solare e generoso di chi è nato sulle rive del divino Mediterraneo.
> Lo dobbiamo considerare anche come una guida e un esempio fosforescente per coloro che si accingeranno alla difficile e seducente impresa di far risorgere la cinematografia in Italia; è con questi spiragli di mondi nuovi che si risponde alla vera funzione del cinematografo, che è quella di darci visioni e sensazioni sconosciute al teatro, al libro, e alla vita stessa.

Altre volte Carli critica Mario Camerini, Luciano Doria, Aldo Benedetti, che « sbagliano ». « Fuor di strada » sono le riduzioni di Camerini da *Kif Tebbi* di Luciano Zuccoli e di Doria da *La grazia* della Deledda. « Il cinema è un'arte a sé, come tale va concepito e plasmato. Siamo dunque fuor di strada, ben lungi da quella concezione moderna, dinamica, *sorprendente*, di questa privilegiata fra tutte le arti perché imperniata sul movimento che dilata all'infinito le possibilità della creazione ».

Scrive alcune « Conversazioni di cinematografia » e una volta prende per argomento il metraggio dei film (169), ammettendo che si può fare opera d'arte con qualunque metraggio — anche due o cinquemila metri! — ma confessando che « personalmente sono per gli spettacoli brevi, concentrati », cioè per « una succosa sintesi », e questo non può non essere una credità delle esperienze del teatro sintetico. Di Chaplin dichiara di ammirare insieme « il lato umoristico e drammatico ». Una volta porta il cinematografo all'onore dell'ar-

(169) « L'Impero », 24 aprile 1928.

ticolo di fondo, in prima pagina, trattando della « Morte apparente » del nostro cinema (170); e torna quasi subito sulla sua « Via Crucis » (171).

L'arte della radiofonia

È dal 1928 che Ginna discute sull'avvento di un'arte fonica e sulla opportunità di studiarla. Vi torna più estesamente in un articolo del 23 gennaio 1932: « L'arte della radiofonia ».

L'*arte fonica* — dice — è una nuova arte. Che sia trasmessa per radio o sia registrata su dischi, su pellicole sonore, ecc. è sempre effetto puramente fonico.

« Liberi da reminiscenze di altre forme d'arte » dobbiamo far « convergere tutta la sensibilità e tutta la tecnica negli effetti di pura essenza fonica ». Auspica concorsi per commedie radiofoniche e nota come « l'arte fonica ha sue esigenze, sue caratteristiche, suoi canoni, sue non comuni possibilità. Bisogna studiare e realizzare proprio queste possibilità ». « Ho voluto parlare di Arte fonica, trasmessa e registrata, nella speranza che il germe prolifichi in qualche modo ». E conclude argutamente: « Ora qualcuno la scoprirà all'estero: mentre chi sarà stato muto se non io? ».

Le ricerche tecniche non lo interessano meno di quelle estetiche: ed inventa, tra l'altro, anche uno speciale amplificatore.

Anche Marinetti non si lascia sfuggire l'occasione di interloquire sulle possibilità della radio. (Il *Manifesto del Teatro Radiofonico* verrà dopo). E pubblica un suo parere, sollecitato da una « Inchiesta sulla radio » del « Convegno » di Milano:

La radio non ha nessun punto di contatto con la tradizione letteraria né artistica. Qualsiasi tentativo per riallacciare la radio alla tradizione rimarrà dunque vano e grottesco. Come il cinematografo sonoro la radio contiene tutte le infinite possibilità futuriste della creazione letteraria e artistica. Il teatro radiofonico deve forzatamente essere un teatro futurista, cioè sintetico, veloce, simultaneo, a sorpresa, senza nessuna introspezione, lungaggine, né analisi di psicologia. Quel teatro sintetico veloce, simultaneo, creato dai futuristi, che esigeva ovunque la velocità del palcoscenico girante. Il teatro radiofonico esclude lo stile tradizionale. Le parole in libertà sono il suo linguaggio congenito. Le parole in libertà figlie dell'estetica della macchina, contengono infatti tutta

(170) « L'Impero », 4 dicembre 1927.
(171) « L'Impero », 16 dicembre 1927.

un'orchestra di rumori e di accordi rumoristici (realistici o astratti) che soli possono aiutare la parola colorata e plastica nella rappresentazione fulminea di ciò che non si vede.

Se non vuol ricorrere alle parole in libertà l'autore di teatro radiofonico deve per lo meno esprimersi in quello stile parolibero, (derivato dalle nostre parole in libertà), che già circola in molti romanzi di scrittori avanguardisti; quello stile parolibero tipicamente veloce, scattante, sinteticissimo e simultaneo (172).

Critico cinematografico

Uno dei primi scritti di Arnaldo Ginna occasionati dal cinema è forse un breve saggio su Nadia Napierkowska, la tenera protagonista di *Nôtre Dame de Paris* (1911) di Albert Capellani, pubblicato in uno dei periodici fiorentini dell'epoca che precede la prima guerra mondiale, diretti da Settimelli, Carli e Corra (173).

Non siamo riusciti, per ora, a rintracciarlo. Nella attività giornalistica che svolge, dal 1926 in poi, per una decina di anni, sull'« Impero », su « Oggi e domani », su « Futurismo », Ginna si sforza di enucleare i principi che, nell'ambito cinematografico, dovrebbero presiedere a una « critica futurista ».

Ne prende esempio da critiche come quelle di Marinetti, però dedicate al teatro: poniamo, quella dedicata all'*Imperatore della Cina,* che Marinetti scompone in più paragrafi, dedicati all'autore, all'idea, al soggetto, alle « trovate », alla esecuzione, alla scenografia, al pubblico. E altrettanto vorrebbe che si facesse per il cinema.

« Critica futurista » è un articolo programmatico pubblicato su « Futurismo », il 20 novembre 1932:

La critica cinesonora, teatrale, pittorica, ecc., dovrebbe essere, quanto si può, veloce sintetica ed esattamente valorizzatrice: dovrebbe essere piuttosto chiamata valutazione.

Dobbiamo tenere presente che viviamo nel tempo della meccanica e della

---

(172) Cfr. « Il Convegno », n. 7-8, Milano, 1931. Enzo Ferrieri è l'animatore dell'inchiesta. Vi partecipano Massimo Bontempelli, Anton Giulio Bragaglia, Paolo Buzzi, Alberto e Alfredo Casella, Emilio Cecchi, Antonello Gerbi, Ettore Margadonna, Gino Rocca, e vari altri. Non manca che Rudolf Arnheim, che presto pubblicherà per Hoepli *La radio cerca la sua forma* (Milano, 1937).

(173) È uno di quegli omaggi alle nuove "stelle" che D'Annunzio ha rivolto, in versi, ad Elena Sangro, e Paolo Buzzi a Rodolfo Valentino.

matematica, e che ci avviamo sempre più verso la crescente concezione meccanizzata della vita e quindi dell'arte.

Si va verso una concezione positiva che invade ogni campo dell'arte e della scienza. Non confondiamo però positivismo con materialismo; il nostro tempo è positivista e non materialista.

Il calcolo moderno ci porta inevitabilmente verso la più alta concezione spirituale della vita.

« Vedrete Iddio faccia a faccia ». Non si può dire fino a qual punto si avvererà questa profezia, ma è certo però che ci avviamo speditamente verso la conoscenza integrale di occulte verità spirituali. Del resto, lo spirito non è fantasia, non è leggenda, non è retorica e non è vana poesia; le estrinsecazioni dell'anima verranno misurate come oggi misuriamo il carico d'antenna negli impianti radio.

Perché dunque la critica d'arte deve rimanere allo stato di prolisso monologo nella mente e nella penna dell'eminente critico-giornalista?

Perché valutare un'opera d'arte cominciando ogni volta dalla creazione dell'uomo?

D'altra parte perché raccontare l'intreccio e poi chiudere l'articoletto lasciando il lettore con un palmo di naso?

Ad esempio, la valutazione di un lavoro cinesonoro, interessa: 1. Il pubblico; 2. Il tecnico; 3. L'artista; 4. L'industriale. A nessuno dei quattro interessa conoscere l'intreccio.

D'altra parte esaminando succintamente i valori delle opere passate in rassegna e mettendoli chiaramente davanti agli occhi del pubblico creeremo metodicamente in esso una abituale coscienza capace di distinguere con esattezza ed efficacia.

Io stesso mi accorgo ogni giorno di essere prolisso malgrado mi attenga ad una critica sintetica dei lavori cinematografici. Il vero valore di una opera cinesonora dovrebbe essere dato invariabilmente da un numero che rappresenti una proporzione convenuta.

Il cinesonoro è composto di varie parti indissolubili ma chiaramente distinguibili: Intreccio. Quadri. Sonoro. Recitazione.

E il lavoro drammatico: Intreccio. Scenografia. Recitazione.

E il lavoro drammatico musicale: Intreccio (in questo caso libretto). Scenografia. Musica. Interpretazione.

Scomposti così i lavori rappresentati nelle diverse parti caratteristiche ed essenziali, se ne possono rappresentare con un numero i diversi relativi valori. Anche se oggi non si può seguire strettamente questa valutazione è indubbio che, man mano che la coscienza del pubblico e degli interessati si affina e si sviluppa, la valutazione futurista deve tendere alla più sintetica delle forme di valutazione, quella espressa da una frazione numerica.

Ginna potrebbe fare, nella stessa pagina, degli esempi. Ma è la materia a disposizione che non offre — al momento — sollecitazioni adeguate. Ed è costretto ad esaminare film di poco conto, compreso il *Cinque a zero* di Mario Bonnard con Angelo Musco.

La proposta di Ginna di « misurazioni » o « valutazioni » det-

tagliate, con analisi settoriali, che si adatta particolarmente ad un'opera di collaborazione come è quella cinematografica, non pare caduta nel vuoto, perché le prime critiche pubblicate da « Bianco e Nero » nel 1937, sono proprio articolate con tale criterio — che poi risale a quello del già ricordato manifesto *Pesi, misure e prezzi del genio artistico* — con la differenza che ogni paragrafo è affidato ad un critico o scrittore diverso. Si prendano ad esempio le critiche dei film *L'impareggiabile Godfrey* di Gregory La Cava (n. 3, 1937) e *Tempi moderni* di Charlie Chaplin (n. 4, 1937). Per la prima « misurazione » firmano: l.c. (Luigi Chiarini) per soggetto e sceneggiatura, j.c. (Jacopo Comin) per la regìa e per la recitazione, v.n.n. (Vittorio Nino Novarese) per la scenografia, ancora j.c. per la edizione italiana; e per la seconda: l.c. per il giudizio generale, j.c. per il soggetto e la sceneggiatura, u.b. (Umberto Barbaro) per la regìa e la recitazione, v.n.n. per la scenografia, a.v. per la musica, g.v. (Gaetano Ventimiglia) per la fotografia, j.c. per la edizione italiana.

Una « misurazione » di Marinetti

Avutane idea dal manifesto di Settimelli e Corra *Pesi misure e prezzi del genio artistico* Marinetti teorizza così la « Misurazione »:

La critica nelle sue forme attuali usate dal giornale quotidiano non risponde alle esigenze dello spirito moderno innamorato di esattezza velocità e simultaneità.

Occorre o sopprimerla o modificarla integralmente. Perciò continuando lo sforzo di precisione iniziato dal manifesto futurista *Pesi e misure e prezzi del genio artistico* di Settimelli io trasformo la critica in misurazione sintetica con rubriche separate.

Ecco i vantaggi della Misurazione:

1) Ottenere la massima sintesi eliminando ogni ripetizione ogni divagazione ogni sproloquio ogni fraseologia decorativa ogni individioso rancore personale.

2) Raggiungere la massima sincerità. Automaticamente chi misura essendo costretto a dichiarare brevemente il valore di ogni parte si esprime con sincerità assoluta, e sinceramente concorre alla sincerità del giudizio totale.

3) Offrire una sintesi chiara al lettore che può leggendo una misurazione distinguere i diversi e spesso contrastanti valori dell'opera misurata.

4) Fare separatamente giustizia all'autore, all'esito dei suoi sforzi artistici, agli attori, allo scenografo e al pubblico, mediante le diverse riassuntive e brevissime rubriche divise della Misurazione. Il Misuratore può esaltare il valore sociale letterario passato o presente d'un autore pur condannando il suo ultimo lavoro.

Il Misuratore può condannare l'esecuzione d'un lavoro teatrale pur esaltando il lavoro stesso. Il Misuratore può constatare l'entusiasmo del pubblico pur condannando il lavoro che suscitò quell'entusiasmo.

Senza queste chiusure stagne tra *autore concezione trama trovate esecuzione scenografia pubblico* la critica attuale fa spesso una miscela più o meno colorata di valutazioni imprecise che traggono in inganno l'intelligenza del lettore.

5) Informare rapidamente il lettore dinamico e spesso distratto. Questi con una occhiata fulminea alla misurazione può rendersi conto del nuovo lavoro teatrale rappresentato.

5) Sopravalutare l'originalità creativa in arte con la importantissima rubrica delle *trovate*. L'esistenza o l'essenza di trovate sono in certo modo il polso rivelatore dell'opera d'arte.

Naturalmente per fare una buona misurazione occorre un cervello non comune.

Al testo, ripubblicato nella raccolta *Teatro* (174) seguono le « misurazioni » di *L'amica delle mogli* di L. Pirandello e de *L'ostaggio* di Paul Claudel. Preferiamo — a mo' d'esempio — sceglierne un'altra, meno conosciuta: quella dell'*Imperatore della Cina* di Ribemont-Dessaignes.

L'Imperatore della Cina. Tre atti e 16 quadri di Ribemont-Dessaignes.

Misurazione

Autore: Ribemont Dessaignes è uno dei più geniali dadaisti. Il Dadaismo è un movimento nato in Svizzera durante la guerra col proposito di trasformare il pessimismo degli intellettuali non combattenti e la disperazione dei popoli vinti, in una teoria del balbettamento infantile alogico pazzo contro ogni Fede Arte Donna Patria.

Il Dadaismo ebbe un vero trionfo colla sua esplosione di beffe ingiuriose a Berlino contro la casa imperiale e la casta militare.

Letterariamente il Dadaismo parte dalle nostre parole in libertà e dalle nostre liriche extralogiche come il mio poema *Dune* (« Lacerba », 15 febbraio 1914) e *Notti filtrate* di Mario Carli. Oggi i Dadaisti hanno ucciso il Dadaismo per creare il Surrealismo: Dadaismo arricchito di teorie freudiane e della pittura degli stati d'animo di Boccioni Russolo Balla.

Dominique Braga concludeva uno studio critico così: « Gli uomini e le scuole dette di avanguardia devono la loro libertà alla rivoluzione futurista. Marinetti rimane il grande inventore. Ciò che c'è di vitale nei tentativi di oggi fu portato ieri da lui. Bisognerebbe proclamarlo violentemente ».

Concezione: L'autore si è proposto di scrivere un'opera teatrale senza teatralità per dimostrare o negare il moto assoluto che ci circonda.

L'Imperatore della Cina che ricorda *Tête d'or* di Claudel è ingombro di filosofia conosciuta e manca di libertà fantastica. L'autore si dichiara in « De Stijl » innamorato dei sogni e dei pazzi. Ma questi sono più interessanti. Ricordo

(174) F.T. MARINETTI: *Teatro*, op. cit., vol. I, pp. 265-266.

una mia visita al Manicomio di Ancona e l'impossibilità in cui mi trovai di distaccarmi da un pazzo che mi rapiva con fantasie più che dadaiste.

L'Imperatore della Cina sembra un'opera professionale e passatista se la si paragona ai nostri drammi sintetici d'oggetti e a questa mia sintesi astratta rappresentata nell'ultima tournée futurista:

Lotta di fondali

Fondale rosso

Scalpiccío interno. Urli interni di folla rivoltosa all'assalto.

Un minuto di silenzio.

Entra *Lo Sprezzante.* Parla incomprensibilmente. Critica il fondale, gesticolando. Esce.

Entra *Il Prepotente.* Con gesti e parole incomprensibili, ma più violenti, critica il fondale. Esce.

Entra *Il Persuadente.* Fa gesti diplomatici che accompagnano il cambiamento del fondale.

Fondale blu morbido

Quattro mandolini su una nota dolce, interna.
Un minuto di silenzio.
Bisbiglìo e risate represse, all'interno.
Un singhiozzo lacerantissimo, all'interno.
Tre colpi di grancassa invisibile.
La scena si spegne.
Nel buio, un forte russare di uomo.
Una scala sul flauto, all'interno.
Una voce di donna amorosa, all'interno.

Trama: Non c'è una trama poiché i Dadaisti non vogliono dare ai loro lavori una architettura. Affiorano alcuni motivi. Nel primo atto Esther spinta dai saggi ad essere imperatore della Cina non lo diventa effettivamente che trucidando i quattro saggi suoi futuri nemici, imponendosi sul principe Verdid simbolo del successore e del rivoltoso; violentando sua figlia Onana e impiccandosi con una cordicella per eternare le parole: "io sono".

Onana è la femminilità avida e incapace di possedere la vita. Ironico e Equinozio sono l'ironia e l'equilibrio che dominano alternativamente.

Nel secondo atto: illusione e assurdità della logica matematica: fatalità del tempo; menzogna, tirannia e viltà delle religioni; curiosità e terrore della morte, insaziabilità di Onana nella lussuria, nella maternità, nella crudeltà, nell'indagine e nella rapacità.

Nel terzo atto: la guerra sovvertitrice di valori, il ferito e sua madre, e l'impotenza di Onana ad afferrare la morte negli occhi del morente. Fantasie di Ironico e Equinozio nel caos della guerra. Il principe Verdid passato al nemico entra vittorioso, accende la rivoluzione e il massacro, e decapita Onana che senza il suo trono si dichiara una povera sgualdrina gravida.

La testa di Onana oscilla eternamente da Ironico ad Equinozio appollaiati in alto, soli dominatori.

Trovate: Dadaisticamente l'autore non voleva trovare nulla e non trovò nulla. Bragaglia invece ebbe molte trovate futuriste nel risolvere i problemi

scenici. Ho ammirato la decapitazione dei quattro vecchi a tavola contro lo schermo bianco che fingeva la tovaglia (7ª scena). Bellissimi i grattacieli dell'ultimo atto.

Esecuzione: Clara Ristori sostenne energicamente la parte della principessa Onana. Gallian, Barberi, Vucetic, Mina della Pergola recitarono con impegno, arricchendo lo spettacolo dei contrasti brillanti e delle fantasie indispensabili per evitare la noia.

Scenografia e luci: la scenografia e le luci futuriste accesero poco dadaisticamente quest'opera che voleva rimanere spenta.

Pubblico: Il pubblico d'un teatro sperimentale dovrebbe essere sempre dadaisticamente impassibile come lo fu il pubblico degli Indipendenti, limitandosi a fischiare e applaudire conclusivamente la fine.

Ieri sera non vi furono né applausi né fischi. Evidentemente i successi del futurismo, una volta deriso, oggi in realizzazione trionfante, hanno reso rispettoso il pubblico che teme spesso di passare per cretino.

Si rassicuri: *L'Imperatore della Cina* vale molto di più di molte opere passatiste applaudite. F.T. MARINETTI.

Marinetti, Ginna e la Scienzarte

Per i suoi amici futuristi Marinetti non era avaro di incoraggiamento e di elogi. Basterebbero le lettere che Libero Altomare pubblica in *Incontri con Marinetti e il futurismo* per sentire con quale animo si rivolgeva ai suoi compagni di battaglie artistiche e letterarie. E che accenti di stima sincera aveva per il fervido poeta.

Generoso nei giudizi verso i futuristi, era terribile verso i passatisti. E usava termini non meno duri di quelli di André Breton allorché risponde con una disistima categorica, irrimediabile, formalmente corretta ma tremendamente offensiva, nella sostanza, a uno scrittore che gli scrive una cortese lettera di circostanza.

Una volta lo sentii elogiare, a Siena, durante un Premio di Poesia Bacchica, una nidiata di futuristi. C'erano, con Marinetti, Lorenzo Viani e Farfa — dovevano vincere loro il Premio —: Corrado Forlin di Bologna, che aveva dipinto una mirabile « Sintesi aerodinamica del Palio di Siena », fatta di simultaneità e compenetrazione, Ignazio Scurto, Lorenzo Ercole Lanza, autore di un magico, quasi surreale *Cuor d'acqua* (175), G.F. Cabella, e Dina Cucini, poeti.

« Geniale », « formidabile », « straordinario », erano suoi agget-

(175) LORENZO ERCOLE LANZA: *Cuor d'acqua*, Siena, 1938. Del 1940 è *Siena e Caterina* (Tip. S. Bernardino), con un disegno di Giovanni Acquaviva dedicato a Siena: una lirica simultaneità di archi e di torri.

tivi abituali. E se li attribuiva ad autentici ingegni, qualche volta li adoperava per qualche sconosciuto che voleva aiutare, cui voleva offrire una chance... come quando lo sentii elogiare — forse con troppo calore — un giovane poeta, che voleva leggere in pubblico, per la prima volta, un poemetto. Marinetti fu pronto a presentarlo, imponendo il silenzio in una sala surriscaldata e tumultuosa, qualificandolo per « un poeta nuovo, di grande talento, mio grandissimo amico, il cui nome è... ». Ma il nome non lo ricordava e dovette chiederglielo: « Come ti chiami? », suscitando — ma forse era previsto anche questo — ilarità e schiamazzi.

Alla generosità di certe « garanzie » volentieri largite, corrispondevano anche appoggi dati a denti serrati: come nella prefazione di Enif Robert al romanzo, insieme firmato, dove alle pagine della scrittrice aggiunge semplicemente questa frase: « approvo tutto incondizionatamente ».

Sulla presenza nel movimento futurista anche di artisti di limitato valore Marinetti non si faceva troppi scrupoli. Accettava l'appoggio degli entusiasti da qualunque parte venisse, anche se erano mediocri. Mi racconta Antonio Marasco — suo accompagnatore nel primo viaggio in Russia — che una volta glielo fece cautamente osservare; ma Marinetti rispose imperterrito:

« La zavorra è necessaria. Nella massa è difficile che non si infiltri anche qualche imbecille. D'altronde, noi non siamo un partito, ma abbiamo bisogno di ogni energia utile per fare forza. E poi... non si sa mai! Anche il meno dotato può rivelare improvvisamente una insospettata genialità. Il suo temperamento può esplodere in creazioni grandiose! ». Furono fatti alcuni esempi, ma l'imbarazzo della citazione non ha ragion d'essere: sono nomi che ho dimenticato.

« La poésie doit être faite par tous, pas par un » ha detto Lautréamont. Negazione, quindi, del dislivello fra genio e uomo comune, cosa che Marinetti talvolta realizzava portando l'uomo comune, e il poeta mediocre, al livello del genio.

Per Ginna, Marinetti aveva una stima sincera, motivata dall'ingegno elastico e dalla attività multiforme, di autentico « uomo del futuro ». Nel settimanale « Futurismo », diretto da Enrico Somenzi, presenta per due volte suoi scritti. Anzitutto, il 1 gennaio 1933, in occasione di una serie di scritti sulla *Scienzarte*:

Preciserò fra poco la lunga magnifica attività futurista di Arnaldo Ginna, alto ingegno poliedrico e tentacolare di poeta, novelliere, pittore, scultore, cinemartista, elettroartista. Ora attiro l'attenzione dei futuristi sulla sua originale

concezione di una Scienzarte. Sono importantissime esplorazioni ai confini dell'arte e della scienza.

Il 21 maggio 1933 Ginna comincia a pubblicare, a puntate, su « Futurismo », un libretto di contenuto filosofico, di cui si era da poco esaurita la prima edizione, *L'uomo futurista*, e di cui non ho per ora l'esatta indicazione bibliografica. La presentazione è di Marinetti:

Fra gli ingegni futuristi Arnaldo Ginna è certamente il più elastico: lo conobbi venti anni fa nella sede della Direzione del Movimento in Via Senato 2, Milano. Spavaldo demolitore d'ogni passatismo, intento a sezionare acutamente gli illustri filosofi d'allora, e insieme preciso alchimista d'infinite ricerche scientifiche e medianiche.

Mi si dichiarò però subito pittore preoccupato di una tutta sua plastica futurista, che si staccava dal dinamismo plastico di Boccioni per caricare forme e colori di nuovissimi simboli e di angosciose complicazioni decadenti.

Non era però in realtà un decadente nella creazione virile della sua « Lussuria », quadro pittorico ma anche tattile che offriva orizzontalmente alle mani del pubblico le sue seducenti e affascinanti imbottiture di raso rosso che realizzavano l'infinita varietà palpabile dei piaceri carnali.

Ne illustrai l'originalità al pubblico intelligente, e ad Eleonora Duse, che frequentava la Galleria Sprovieri in via del Tritone a Roma.

Nell'atmosfera elettrizzata di quelle prime roventi battaglie futuriste tra Milano, Roma, Napoli, Palermo, ecc. Arnaldo Ginna, con suo fratello Bruno Corra (lo stupendo creatore di *Sam Dunn è morto* e dei piccoli capolavori *Con mani di vetro*), formavano una coppia bizzarissima di gentiluomini romagnoli che della strapotente terra di Romagna avevano il fuoco di passione inesauribile senza averne la selvaggeria irruenta.

Apparivano ardenti ed educatissimi, slanciati verso il futuro con baldanza eroica e non di meno raffinati ed ebbri di delicatezza.

Mentre gli occhi di Arnaldo Ginna bruciavano pateticamente come le canzoni romagnole, il ritmo di ciò che dipingeva e scriveva era così insolente e accelerato da spaventare e spaccare i salotti per i quali sembrava predisposto.

Stupí non soltanto il titolo ma specialmente la sostanza del suo volume di novelle *Locomotive con le calze*, col loro realismo di stantuffi matematici e la fantasia pazza dei loro fumi e camini inerpicantisi allo zenit delle più astruse indagini del pensiero. Non novelle ma veri poemi in prosa ó, meglio ancora, battaglie contro le metriche della vecchia poesia per cadenzare sogno e realtà in assoluta libertà.

Vertigine di trovate espressive si determinava allora nelle sue molte opere pittoriche e nei suoi scritti. La sensibilità scientifica e scientificamente lirica di Arnaldo Ginna che, di colpo, vide nel cinematografo nascente il suo Dio unico ispiratore. A Firenze lo raggiunsi mentre elaborava il primo film futurista e il relativo manifesto in collaborazione coi maggiori futuristi. Quel film conteneva delle satire crudeli del passatismo alternate con le prime apparizioni cine-

matografiche di puri drammi d'oggetti e di pure risse di proporzioni deformazioni dinamiche di immagini poetiche.

Da allora l'attività di questo impetuoso e multiforme ingegno, fattosi sempre più padrone della grande arte e tecnica cinematografica, ne assalí genialmente tutte le possibilità.

Radiologo, elettrotecnico, indagatore dell'ultima psicologia, Arnaldo Ginna sogna sempre più e precisa un'arte nuovissima che oscilla fra la plastica e la matematica. Ne ha dato saggi luminosi recentemente nel giornale « Futurismo » sotto il titolo di *Scienzarte.*

Lascio ad altri il compito di studiare più analiticamente la *Scienzarte* di Arnaldo Ginna. Mi basta indicare che essa si ricollega agli stessi quadri presentati nel 1912 a Firenze e nel 1914 alla Galleria Sprovieri di Roma. Quelle sue esperienze di « Paganini », « Poe », « Musica della danza », « Risveglio a finestra aperta », « Lussuria », « Intossicazione », sono in lui continuate « oltre gli stessi confini della pittura e dell'arte ».

La preoccupazione armonica ed estetica del bello non è rimasta preponderante: è maggiore quella di « scoprire e rendere palesi le forze psichiche, fisiche, chimiche, matematiche, ecc., per mezzo delle linee ».

Per allontanarci definitivamente dal pericolo di una estetica sensoriale, dal bisogno innato di bellezza e di armonia delle forme, abbiamo abolito la rappresentazione plastica e cromatica attenendoci soltanto alla linea che deve essere intesa nel più alto senso di purezza matematica.

La linea di cui ci serviamo non ha, nemmeno rappresentativamente, consistenza, spessore, larghezza ecc. Essa deve intendersi puramente ideale.

Queste linee che noi definiamo matematiche per liberarle da ogni espressione sensoriale estetica, non devono però essere considerate alla stregua della fredda concezione matematica che le vede soltanto sotto l'aspetto di simboli. Noi affermiamo che la linea tracciata ha un valore di reale esistenza, più reale della forza stessa che ne è soltanto l'effetto. Queste linee sono la causa, l'anima stessa delle forze universali. Il concetto sarà man mano spiegato e sviluppato; intanto cercherò di illustrare con esempi che cosa è questa "Scienzarte".

Prima di tutto presento un mio disegno dal vero, fatto due anni fa in Umbria. Esso avrebbe tutta l'aria di un disegno passatista se lo studio non fosse stato eseguito con intendimenti di ricerche molto futuriste. Per quanto lo consenta la riproduzione va osservato che la roccia da cui esce l'ulivo e le masse che formano il terreno circostante e gli alberi del prossimo secondo piano mostrano uno stesso andamento contorto delle linee essenziali. Al di là della rappresentazione fotografica pittorica noi scorgiamo una forza che dimostra la sua esistenza attraverso linee caratteristiche, né più né meno di quelle che sul corpo e sul viso umano dimostrano la peculiarità dell'individuo intelligente, il carattere e le tendenze. Con la nostra investigazione scienzartistica abbiamo

scoperto che la forza (geologica e vegetale) che informa la roccia, l'ulivo, il terreno circostante ecc., è una forza intelligente e caratteristica, né più né meno di quella umana.

Ecco l'importanza investigativa della Scienzarte: con un processo artistico-pittorico abbiamo fatto una scoperta scientifica.

Facendo numerosi esempi, e illustrandoli concettualmente, Ginna mostra insomma che cosa intende per *Scienzarte*: « un modo di analisi delle forze e delle leggi psico-fisiche per mezzo della linea anziché per mezzo del pensiero puro ».

Conclusione

Partito come un saggio sul tema, finora trattato soltanto settorialmente, del futurismo cinematografico, questo scritto è diventato anche una vera e propria esplorazione letteraria, senza trascurare aspetti che concernono anche altre attività artistiche, e che riportano all'immagine che da tempo ci siamo fatta degli uomini dell'avanguardia: artisti, teorici, scrittori che non videro mai un solo aspetto del problema dell'arte, ma che lo affrontarono conoscendone gli infiniti legami e corrispondenze.

L'esplorazione ha permesso di ricostruire, in parte, il cammino percorso per realizzare progetti e risolvere problemi che hanno un significato nella storia della evoluzione artistica, delle vicende letterarie, di quelle cinematografiche, e, insieme, dello stesso futurismo, cui questo studio si rivolge come contributo alla storia del movimento.

Abbiam visto che certe opere del futurismo letterario, e vicine ai problemi del film, sono passate finora alquanto trascurate o sottovalutate o ignorate. Il loro riesame permette, per vari aspetti, addirittura una riscoperta, o una scoperta. *Sam Dunn è morto*, opera fondamentale di Bruno Corra, e una di quelle più significative nella narrativa futurista, aspetta ancora d'essere riesumato per acquistare il posto che gli compete nel panorama letterario degli Anni Dieci. Una rivalutazione attende anche la raccolta di Ginna *Le locomotive con le calze*.

L'ellisse e la spirale, opera fondamentale di Paolo Buzzi, è « poema in prosa » che tuttora aspetta un esegeta attento e paziente che ne comprenda tutti i valori, e che superi gli inciampi che, per valutarlo, Giovanni Boine incontrò nella sua strada.

Lo studio del teatro futurista ha un solo serio contributo, però limitato a F.T. Marinetti, per opera di Giovanni Calendoli (176), e una utile rassegna e cronologia di Carlo Belloli su « Fenarete » (177); ma aspetta ancora un esame globale — che per parte nostra ci accingiamo a fare — che ne metta in valore i molteplici aspetti. Anche per quel che riguarda il cinema altrettanto incompleti sono risultati gli studi fin qui pubblicati. Eugenio Ferdinando Palmieri dette in *Vecchio cinema italiano* alcune utili indicazioni e Jacopo Comin fissò in « Appunti sul cinema di avanguardia » un buon punto di partenza, non oltrepassato da uno scritto sul cinema futurista di Guido Aristarco (178). Carlo Belloli, che meglio avrebbe potuto trattare il tema, per la sua competenza sui problemi dell'avanguardia ed essendo l'unico che ha potuto prendere visione del film *Vita futurista*, si limita a dare qualche sommario ragguaglio su quello che egli considera « documentario »: ciò che naturalmente non è perché il documentario è film che documenta, è elaborazione creativa di una realtà che si attua, mentre *Vita futurista* è soprattutto invenzione. Anche l'indicazione data dal metraggio — m. 350 — va, come abbiamo visto, rettificata (179).

Il saggio passa in rassegna scrittori e artisti futuristi che hanno precorso anche altri movimenti: dadaismo e surrealismo, ad esempio.

Non si intende offrire, nel saggio, un quadro che esamina con completezza i problemi prospettati, poiché tutto va meglio esaminato e approfondito, ma è sperabile che il nostro lavoro possa costituire uno stimolo per altri studi sul futurismo che si affianchino a quelli, più progrediti, nel campo delle arti figurative, che vedono impegnati i migliori rappresentanti della critica italiana. Mancano, peraltro, studi sul giornalismo e sulla letteratura futurista; sono da riesumare riviste di poesia e di polemica, opere musicali, romanzi e composizioni di vario genere.

---

(176) Calendoli non manca di avvertire certi contatti fra teatro sintetico e cinema futurista, specialmente nella constatazione che F.T. Marinetti cerca di portare elementi cinematografici, e specie il primo piano, sulla scena. (V. *Teatro*, op. cit., vol. I, p. XXXVI).

(177) CARLO BELLOLI: *Lo spettacolo futurista: teatro, danza, cinema, radio. Regesto essenziale*, in « Fenarete », n. 1, Milano 1963.

(178) EUGENIO F. PALMIERI: *Vecchio cinema italiano*, Zanetti, Venezia, 1940; JACOPO COMIN: op. cit.; GUIDO ARISTARCO: *Teorica futurista e film di avanguardia*, in « La Biennale », n. 36-37, Venezia, 1959.

(179) CARLO BELLOLI: *Poetiche e pratiche del cinema d'avanguardia dalle origini agli anni trenta*, op. cit.

L'uscita degli *Archivi* fu, con gran merito, un utile invito a reperire materiali finora trascurati: ma ora l'opera — assolutamente necessaria — abbisogna di revisione e completamento.

Le personalità che più hanno destato la nostra attenzione, come abbiam visto, sono quelle di Arnaldo Ginna e Bruno Corra. Il secondo come romanziere e uomo di teatro, in primo luogo, e il primo come pittore, narratore, e cinemante (secondo una espressione cara al Flora). Il gruppo futurista su cui ci siamo soffermati di più è quello fiorentino, che Wolfango Rossani studiò con acume, ma tirando di mannaja su molte personalità a lui apparse minori.

La figura centrale del saggio resta Ginna, autore di *Vita futurista*, primo e forse unico futurista italiano il cui nome non può non iscriversi stabilmente nella storia della nostra produzione cinematografica; un Ginna che nasce con inquietudini libertarie repubblicane, che vive un periodo mazziniano e luciniano, che aderisce alla teosofia e poi alla antroposofia, che dipinge i primi quadri astratti italiani, e si proclama animista e occultista, che scrive novelle degne di un Grandville liberty, anticipatrici con *Sam Dunn è morto* e *Lapa Bambi* del surrealismo e del realismo magico. Una personalità per molti aspetti sorprendente, che ci è sembrato di ripresentare utilmente all'attenzione della critica italiana.

Antologia

1

TESTI TEORICI

Paradosso di arte dell'avvenire (1910-1911) *

di *Arnaldo Ginna* e *Bruno Corra*

Sulla copertina sta scritto: paradosso. Che le cose in questo libro contenute abbiano l'apparenza del falso, affermeranno senza dubbio la maggior parte di coloro che lo leggeranno, che sian vere dimostrerà l'avvenire. Ho scritto: paradosso, ad avvertimento del pubblico, ed anche a sfida. In questa stagnante atmosfera d'arte dell'oggi si prova il bisogno di muoversi violentemente, in modo insolito, nuovo: in questo senso io approvo pienamente l'attuale movimento futurista.

Però giova avvertire che questa teoria, se ha tutta l'apparenza di una fantasia pazzesca, è invece matematica, scientifica: e si potrà facilmente convincersene ripensando dopo la lettura e considerando gli esempi che la natura intorno offre a migliaia.

Le innumerevoli sensazioni che l'uomo riceve dalla Natura si possono tutte ridurre a poche fondamentali, che sono: colore-suono-forma-linea (1). La natura ci offre con prodigalità meravigliosa sinfonie (2) a volte possenti, a volte delicatissime di colori, di suoni, di forme, di linee nei paesaggi, nelle nuvole, nelle erbe, nei fiori, nei monti; sinfonie che commuovono e sbalordiscono di grandiosità e di minuzie ma sinfonie, niente

---

(*) È la seconda edizione di *Arte dell'avvenire*, paradosso di Arnaldo e Bruno Ginanni Corradini, Libreria L. Beltrami Editrice Internazionale, Bologna 1911. La prima edizione fu stampata a Ravenna nel 1910 dalla tipografia Mazzini. Abbiamo cambiato la numerazione delle note, rettificato alcune interpunzioni, corretto errori di stampa.

(1) Colore, sensazione visiva; suono, sensazione auditiva; forma, sensazione tattile (divenuta visiva per esperienza); linea, sensazione muscolare (d. v. p. e.). Tralascio, per ora, le altre: odore, sapore, sensazioni muscolari... più rare e che, d'altronde, non son per ora materia d'arte.

(2) Per sinfonia intendo: accozzo di *elementi* non esprimente un'idea. Esprimere un'idea vuol dire: esser tale da far vedere a *tutti* la *stessa idea*.

altro che sinfonie. Vale a dire la Natura ci presenta i su detti elementi combinati in modo sostanzialmente diverso da quello tenuto dall'uomo nell'opera d'arte. Dò un esempio: la Natura usa il colore, l'uomo anche; ma quella pone semplicemente i colori l'uno accanto all'altro sì da darci una impressione piacevole, questo fa sì che i colori siano disposti in siffatta maniera da rappresentare una sua idea. Da ciò risulta che in Natura suono, colore, forma, linea... comunque siano combinati, non possono in alcun modo dare origine per sé a una sensazione che non sia sinfoniale. Supponiamo; io mi trovo davanti a un bel paesaggio: verde d'alberi - giallo di messi - argento del fiume - bianco delle case, ecco gli elementi che concorrono a darmi l'impressione; è chiaro che in questo caso ciò che io chiamo bello consiste unicamente nelle masse di colore e nei loro rapporti. Ma può darsi, ed anzi avviene di frequente, che qualcuno davanti a quel paesaggio non si fermi a considerare i colori ma, pensando o alla frescura che si godrebbe sotto quegli alberi, o alla felicità di possedere una bella villa in quel luogo, o altro, associ il paesaggio ai suoi pensieri e attribuisca a quello ciò che è di questi.

È necessario quindi che noi diamo la passione (3) nostra alle cose morte della natura perché quelle acquistino ai nostri occhi la vitalità dell'opera d'arte: notate che il Poeta, vale a dire colui al quale la natura ha concesso di toccare i culmini, è tratto a dare la sua anima alle cose che gli sono attorno. Esempi tutti i veri poeti da Omero a Shelley, da Dante a Hugo, a De Musset a Baudelaire; sentite Carducci:

Calvi, aggrondati, ricurvi, sì come becchini a la fossa stan radi alberi in cerchio de la sucida riva... ecc.... ecc.

Mi pare non possa esistere alcun dubbio su ciò: l'impressione che può *darci*, per esempio, un albero, è qualche cosa di molto debole, superficiale, esterno; sentiremo intensamente la sua bellezza solo se vedremo in esso della forza, della gentilezza.... ecc.... L'uomo si fa necessariamente centro dell'Universo; se una rupe avesse anima dovrebbe integrare le forme delle cose col suo sentimento: allora, e allora soltanto le *capirebbe*.

Ecco dunque la base, l'origine certa ed unica dell'opera d'arte: la passione, il sentimento (4). Il pensiero si genera dalla passione; la passione produce il pensiero, il quale è l'opera d'arte.

Suono, colore, forma, linea sono mezzi d'espressione, ora i mezzi d'espressione presuppongono qualche cosa da esprimere: questo qualche cosa è la passione, il pensiero. Musica, nel suo più alto senso, non è *accozzo di suoni* sia pure secondo le regole dell'armonia.... ecc... ma passione espressa per mezzo di suoni.

Artista è colui che toglie dalla natura i su detti elementi fondamentali e, conscio delle rispondenze tra essi e i suoi sentimenti, variamente li compone a rappresentare le passioni e i giochi di forze tra esse. Ecco definita l'opera d'arte: *passioni in tali reciproci rapporti da formare un si-*

(3) S'intenda sempre passione non solo nostra, ma anche imaginata.

(4) Ai termini passione, sentimento, io dò un significato assai largo. Intendo tutto ciò che costituisce la nostra vita psichica dai trasognamenti vaghi da cui germina il pensiero, al pensiero stesso: il pensiero è l'ultimo stadio della passione.

stema; un sistema identico a quelli che ruotano in cielo o a quelli tra le molecole nella materia: né più né meno (5). Le leggi che reggono l'universo imperano ancora nel campo dell'arte; un dramma, un quadro, una statua non sono altro che giochi di forze tra elementi d'arte: caratteri, colori, masse.

Tale è la condizione dell'Artista: sentimenti dentro; colori, o forme, o linee, o suoni, o parole fuori; relazione tra quelli e questi (6). Dato nell'animo dell'artista un sentimento, egli potrà, per esprimerlo, valersi di uno qualunque degli elementi offerti dalla natura, e in tal scelta sarà guidato dalle tendenze é condizioni individuali.

Qui sorge il concetto capitale: *L'essenza delle arti è una; vari sono i mezzi d'espressione* (7). Il quale non mancherà di sollevare mille obiezioni presso tutti coloro che prendono il già fatto per misura del da farsi, che scambiano ciò che è con ciò che può essere e ciò che sarà. Il pensiero esiste indipendentemente dai mezzi d'espressione; è quindi una sciocchezza quella di distinguere, per esempio, un pensiero musicale, un pensiero pittorico.... e così via.

Riprendo: *è necessario che noi diamo alle cose della natura la nostra passione perché esse ci si facciano sentire intensamente.* Un esempio: io mi trovo di notte in riva al mare — luna piena, una sensazione leggera di piacere mi accarezza, mi vellica esternamente; penso: La luna! sembra una bambina che si diverta a giocherellare coi merletti di spuma che le onde portano sulla spiaggia; — ecco la sensazione prima leggera, tenuissima, si è rafforzata, m'ha preso il cuore, m'ha penetrato, m'ha incantato e ora il mare, la spiaggia, la luna, le spume, la notte le ho dentro, le sento mie. Quelle cose morte sono state trasformate e adattate al mio sentire dal mio pensiero: vedo una gru che si regge su un piede solo, tenendo l'altro tra le piume del ventre — sì, bell'animale, snello, strano... e niente altro; penso: sembra un mendicante ipocrita che finga per aver compassione e denaro; ecco...

Potrei seguitare indefinitamente a dare esempi, ma ognuno può trovarli da sé: basta considerare una stessa cosa com'è, poi integrata con la nostra passione. Questo punto mi pare dimostrato, e però passo ad un altro.

Quale è la missione dell'artista? (8) La risposta risulta chiara da ciò che ho detto precedentemente: le cose della natura sono insufficienti a farcisi sentire intensamente poiché è necessario che esse abbiano qualche cosa di nostro, di umano perché noi le possiamo capire, dunque chi voglia darci la vera opera d'arte dovrà riunire i due coefficienti che sopra si è visto necessarî alla sensazione intensa; l'artista deve darci delle *creature di*

---

(5) Per la letteratura, naturalmente, mezzi d'espressione sono i segni del linguaggio.

(6) Oggi molti che fan mestiere di copiar la natura si dicono artisti; costoro (c'è bisogno di dirlo?) possono essere più o meno abili *operai, artefici*, artisti no.

(7) Com'è naturale poi ogni materia ha esigenze proprie, distinte, contrasta in modo speciale alla creazione. Ma chi può fissar regole in questo campo, essendo fattore primo la forza creativa dell'artista?

(8) Qui, come è chiaro, si considera solo la forma d'arte suprema; per le altre si dirà più oltre.

passione, davanti alla sua opera non dobbiamo noi *integrarla* col sentimento, ma essa *imporcisi*, prenderci nell'anima, incantarci. Attenti a questo, ché ora è di moda esser convinti del contrario; chiamare opere *d'arte* quelle che non han forza per sé, ma solo, con le loro incertezze, lasciano amplissimo campo alla fantasia. A coloro che sostengono questa teoria dirò: che una foglia, un filo d'erba, un petalo, il tepore di una notte di maggio, la voce di un grillo, l'odore di un grano d'incenso o di poca ambra grigia, qualunque nonnulla, qualunque lordura possono eccitare la mia fantasia infinitamente più delle loro opere d'arte; le sensazioni che provo davanti a una delle loro tele sporche o altro, le creo io senza che l'artista ci abbia merito o quasi. La debolezza morale e intellettuale, la nevrastenia dell'oggi hanno attenuato la personalità; non si hanno più vere grandi passioni, non ci si sente più; donde la voga enorme del paesaggio in pittura, di tutte le forme anomale in pittura e nelle altre arti tendenti alla espressione sinfoniale (9). Non così ai tempi della grande arte greca quando, soccorrendo al gagliardo e sicuro sentimento la perfetta scienza della forma acquistata non sui libri d'anatomia ma nelle palestre popolate di divine nudità, magicamente dalle mani di Policleto, di Fidia, di Prassitele, di Scopa, di Lisippo uscivano le statue forti, serene, meditative, passionali, fini e sensitive. Non così ai tempi splendidamente sfacciati e impudichi del Rinascimento, gonfi di passioni terribili, arrossati di delitti, torbidi di intrighi ma forti e gioiosi, quando dai petti l'odio e l'amore sovrabbondavano, traboccavano in bestemmie e in stragi, oppure nelle creature spaventose di forza del Buonarroti, nelle Madonne di Raffaello, nei sorrisi enigmatici di Leonardo, nelle maraviglie di Cellini.

E poiché qui, come nella meccanica, bisogna tener conto delle forze che negli attriti delle successive trasmissioni possono andare perdute, è da notarsi che, per la massima potenza dell'opera, l'artista dovrà concentrare la passione in una forma la quale, per esserci familiarmente, completamente nota, sia atta a darci tutto lo slancio dello spirito che la fa vivere. Ora essendo la forma umana *più intimamente di ogni altra nota a noi stessi, di essa necessariamente dovrà valersi l'artista che voglia toccare il più alto punto di espressione.*

Donde il corollario: in arte (10) se è ammissibile la rappresentazione (11) dell'uomo, è da escludersi la rappresentazione della natura morta. Un pittore, per esempio, che fissa sulla tela coi colori un volto di madonna che gli sta in mente può riuscire a opera di grande valore perché egli ha posto i colori a rappresentare un'idea; ma se invece dipinge una marina,

(9) « Si amava e si odiava cordialmente a viso aperto: ed ora i guanti di burro han preso le veci de' guanti di ferro; ed i macigni l'uno sull'altro alla foggia dei Ciclopi, la calcina spalmata e tinta falsamente a pietra; le mura delle stanze parate a foglio di Francia, stanno in luogo della querce e del cuoio; e in luogo di sculture vigorosamente ideate e quindi potentemente scolpite, le sculture nostre limate e lisciate, dopo averle tiepidamente concepite e materialmente copiate dalla volgare natura ». G. Duprè: *Della scultura.*

(10) Qui, come è chiaro, si considera solo la forma d'arte suprema; per le altre si dirà più oltre.

(11) Per la rappresentazione intendo la figurazione di un mondo che non esca dalle leggi naturali, figurazione *verosimile.* La *copia* è sempre esclusa.

un paesaggio: quà il verde degli alberi, su l'azzurro del cielo e il bianco delle nuvole, là il bruno di un monte.... ecc...., il suo quadro sarà un semplice accordo di colore (che potrà anche essere bello), e quindi forma d'arte inferiore (12).

I Greci predilessero la figurazione del nudo perché ad essi, per la grande familiarità, nel corpo umano ogni linea diceva qualche cosa; i pittori cinquecenteschi della scuola italiana non rappresentarono mai o quasi mai il paesaggio, sempre l'uomo, perché la loro vita intensa faceva sì che essi conoscessero benissimo le passioni umane; nei Paesi Bassi invece fiorì il paesaggio perché la vita calma, animale, e le condizioni di clima tendevano ad accumunare l'uomo e la natura.

Ho detto più sopra che l'essenza delle diverse arti è una, aggiungo ora che *tra tutte le arti esiste un parallelismo e una corrispondenza di forme* (13) *assoluti*. Non v'è in un'opera d'arte forma cui non corrisponda un equivalente in tutte le altre; ciò affermo considerando le arti assolutamente, quali possono essere, quali saranno, non quali sono: che il passato è ben lungi dall'aver esaurito, il futuro prossimo è ben lungi dall'essere per esaurire le molteplici possibilità delle arti.

Credo bene trattenermi su questo argomento ché oggi sulle relazioni reciproche tra le arti dai profani, dai critici, dagli artisti si pensano, si dicono, si scrivono corbellerie madornali, colossali, che, confesso, se non m'avessero fatto ridere di gusto, certo m'avrebbero fatto male. E, si badi, non sono gli infimi, i pigmei dell'arte e della critica a dir spropositi; io posso citarvi Riccardo Wagner che nel bel mezzo della sua *Musica dell'avvenire* vi esce fuori in questa stupefacente affermazione: *A questo punto mi parve di comprendere che ciascun'arte anela di dar la mano all'altra la quale, da questo limite, unicamente esercita la sua potenza*: e ancora, più oltre:.... *l'opera più riuscita del poeta dovrebbe essere quella che, nella sua ultima perfezione, diventa una musica*; - idea questa affermata e sostenuta con incomprensibile superficialità anche da Edgardo Poe nel suo discorso: *Il principio poetico*. Teoriche evidentissimamente erronee, come quelle che poggiano su un concetto falso di ciò che è poesia.

*
* *

Queste idee preliminari, che mi son studiato di esporre con la massima chiarezza, costituiscono la parte dimostrativa del libro: ciò che verrà in seguito sarà costruito su di esse. E però, poiché capisco come a molti possa non riuscire perfettamente chiara la precedente esposizione, ripeto qui in forma concisa le proposizioni capitali:

1 — *L'uomo toglie dalla natura i mezzi d'espressione delle diverse arti* (14).

2 — *Gli spettacoli della natura sono sempre, in sé, sinfoniali.*

(12) Non si vuol dire con questo che *ogni* rappresentazione di natura morta sia inferiore a *qualunque* rappresentazione umana.

(13) Enumererò più oltre le forme d'arte *pure*; le intermedie sono infinite. Il dramma (per es.) è una forma pura.

(14) Sembran fare eccezione i mezzi della letteratura. Ma, in fondo, non è così.

3 — *È necessario che noi diamo alle cose della natura la nostra passione, perché esse ci si facciano sentire intensamente.*

4 — *L'essenza delle arti è una, varî sono i mezzi d'espressione.*

5 — *L'artista deve riunire nell'opera i due coefficenti necessari alla sensazione intensa: l'artista deve darci delle opere che abbiano forza di per sé; che non abbisognino, per esser comprese, di essere completate da noi.*

Ma veniamo, per meglio intenderci, a considerare compiutamente una singola arte; per esempio, la Musica. E procediamo per ordine.

*
* *

Musica — arte dei suoni — Musicista — chi incarna nei suoni delle passioni — Così, senza restrizioni. Perché, badate, quello che tanti fanno, di sostenere la musica sostanzialmente diversa dalle altre arti, di chiamarla *voce dell'idea*, di dirla implacabile, inafferrabile, incoercibile, eterea, oltre essere cosa logicamente errata, è anche un abbassare quest'arte restringendone il campo, limitandone la potenza. Anche la letteratura, per esempio, può (simbolismo) essere impalpabile, inafferrabile; e la pittura anche; ed anche l'architettura e la scultura....: dunque la musica sarebbe inferiore alle altre arti.

Or ecco: se voi avete una tal disposizione che vi renda atto a darci tradotta in suoni, in un sistema di suoni una passione, un sistema di passioni, che in un modo o in un altro vi vivano dentro, voi potete esser *musicista* nel vero senso della parola. Integrate questa espressione con ciò che si è detto circa il bisogno della passione nell'opera d'arte e intorno alla necessità di concretare la passione in una imagine intimamente sentita e vi balzerà subito agli occhi la forma d'arte suprema: il dramma musicale.

« Ci siamo — si dirà — costui vuol snaturare la musica adattandola alla materialità del palcoscenico; mentre la musica, arte delle arti, vola nelle regioni... », dell'ideale, lo so; — ma io non mi contento, ci voglio veder chiaro.

E per questo facciamo un passo indietro.

Vi voglio ora enumerare tutte le forme d'opera cui può dar luogo l'arte dei suoni. Ecco:

1.° Accordo (15) 2.° Motivo (16) 3.° Accordo-imagine (17) 4.° Motivo-imagine (18).

Queste sono le sole quattro forme pure; le quali ammettono naturalmente infinite forme intermedie. Notate che tra le due prime come tra le ultime passa questa differenza: la prima è spaziale; la seconda è temporale. Tra la prima e la terza come tra la seconda e la quarta passa questa differenza: la prima è pura traduzione di sentimenti e di relazioni tra sentimenti in suoni e relazioni tra suoni; la seconda consiste in suoni

(15) Accordo = accozzo di suoni simultanei.

(16) Motivo = accozzo di suoni successivi.

(17) Esempio: un'idea e un accordo esprimente quell'idea, presentati simultaneamente.

(18) Esempio: *azione* (rappresentata sul palcoscenico o in altro modo), più motivo, o motivi che esprimano quell'azione (i caratteri, le situazioni ecc.).

(che sono rappresentazioni di sentimenti) concretati in una imagine (18) atta a darci intero il suo spirito.

Mi si potrà obiettare: ma come è possibile concretare dei suoni in imagini? Ed io risponderò: O per che cosa ce l'abbiamo l'intelligenza? se per una imperfezione di un nostro organo o per altra ragione, non è possibile pervenire per la via maestra alla creazione di un'opera d'arte, perché non dovremo noi valerci dei mezzi fornitici dalla ragione, per riuscire ugualmente bene, per altra via, a quell'opera d'arte? è impossibile pervenire, materialmente, a concretare i suoni in imagine? ebbene, prendiamo l'imagine altrove (visiva) e diamole i suoni per anima. Poi a chi ben rifletta non potrà non apparir chiarissimo questo: quest'imagine *che pure è necessaria*, che cosa è in fondo?

Un pretesto, un punto d'appoggio, un artificio, un aiuto momentaneo; all'atto, sul palcoscenico, ogni imagine sparisce: e resta un gioco di forze.

Stabilito che le due prime forme, se non possono assolutamente essere escluse dal campo dell'arte, pure dinotano in chi le coltivi una minor quantità di energia creativa (19), che alla terza può applicarsi tutto che convenga alla quarta; che infine queste quattro forme possono considerarsi come stadi successivi di un unico procedimento, passo a considerare prima in sé, poi nei suoi attuali più insigni rappresentanti, la forma ultima, più complessa, più alta: il *Dramma Musicale*.

Il dramma è un insieme di contrasti, un sistema di forze avverse delle quali ognuna regge in equilibrio un'altra o più altre; la forza, l'intensità, la grandezza, la bellezza del dramma sono proporzionali alla potenza dell'avversione tra i diversi elementi che l'ingegno dell'autore ha disposti in tali reciproci rapporti che essi possano stare insieme. Paragonando gli elementi costitutivi del dramma ai corpi di un sistema planetario, la forza dell'autore dovrebbe esser paragonata alla forza attrattiva per la quale i pianeti, che tenderebbero ad allontanarsi indefinitamente l'uno dall'altro, sono tenuti costretti in determinati rapporti. Due caratteri, due sentimenti, due passioni naturalmente repugnanti, presentati indissolubilmente legati, costituiscono elemento drammatico; similmente per due caratteri, due sentimenti, due passioni, tendenti a star uniti, mostrati disgiunti. Nel qual secondo caso, paragonando due elementi di dramma (per dare esempio di attualità) alla terra e all'areoplano, la forza dell'autore dovrebbe esser paragonata a quella del motore che, per mezzo dell'elica, vince il legame della gravità e allontana i due elementi.

Credo che possano bastare queste poche osservazioni sugli elementarissimi fondamenti del dramma (20).

---

(18) Imagine — simbolo di passioni — rappresentazione di passioni.

(19) A queste forme d'arte (qui: accordo e motivo non completati da imagini) può press'a poco applicarsi ciò che ho detto sugli spettacoli della Natura. Ma bisogna starci attenti, perché spesso si trovano forme non pure, intermedie. Poi: vedi nota 12.

(20) Per dramma io intendo i pensieri rappresentativi, le situazioni; le quali esistono indipendentemente dai mezzi d'espressione. Io posso imaginare una situazione drammatica, un contrasto, indipendentemente dai mezzi con cui esprimerlo. Questo è il processo di creazione: l'artista concepisce la situazione, astrattamente; in seguito, poi, la esprime o con parole, o con suoni: o con colori, o con linee... ecc.

Questo mi preme di fermare: che il personaggio sulla scena non è che un contrasto o un elemento di contrasto oppure l'uno e l'altro nel medesimo tempo.

Stabilito questo non resta che a integrare con le nozioni già esposte sulla natura della musica, per avere la definizione esatta del dramma musicale: *un sistema di contrasti tra passioni espresso per suoni* (21). Importantissimo: le passioni, rappresentate nei personaggi, debbono essere incarnate nei suoni, debbono parlare per suoni, debbono *esser fatte* di suoni. Mozart, musicista sin nel midollo delle ossa, ha detto che: La musica ha da esser musica. Parole che mi confortano immensamente. Mozart sentiva tutta la sconvenienza del piegare la sua arte alle esigenze del libretto; ed ebbe pienamente ragione. Sicuro: il musicista anzitutto ha da esser musicista. Egli deve vivere nei suoni; deve saper condurre alla vita materiale nei suoni, coi suoni, solo coi suoni, le passioni sue e delle sue creature. Alle quali, una volta create, dia pure un interprete sul palcoscenico; ma quell'interprete non sarà che un simulacro, sua anima il suono.

Che cosa fa uno dei nostri musicisti quando vuol creare un'opera? Si procura un libretto (22); è finita. A meno ch'egli sia un genio come Wagner, come Berlioz, come Verdi (nel qual caso riuscirebbe a un'opera sublime forse in qualche parte, ma frammentaria, non saldamente costituita) non potrà che popolare il palcoscenico di pupazzi sentimentali, privi di vita a cantar romanze, duetti..... Così non si può creare l'opera d'arte vera, solida, compatta; non è possibile far sì che dalle creature d'arte la passione spiri sincera e vera come in noi dalle movenze e dagli atteggiamenti di corpo e di volto, ma falsa, ostentata, vana e vuota come da adornamenti che si portino in dosso.

Basta: così nel campo dell'astrazione forse non si riuscirebbe a intenderci proprio bene, e però imprendo ad esaminare a notomizzare a criticare le teorie che in questo campo hanno avuto ed hanno gran voga.

Noto subito che da molti si è voluto creare il dramma a un tempo poetico e musicale quando né lo si sapeva fare solo, non dico già poetico, ma rappresentativo, né solo musicale.

Fondamentalmente, molteplicemente errata fu la riforma di Peri e Caccini come quella che, ponendo la parola punto di partenza al musicista, e restringendo l'ufficio della musica a rafforzare la modulazione del parlare, doveva necessariamente porre l'artista nelle peggiori condizioni per eserci-

---

(21) Esempio; sul palcoscenico si svolge un'azione (mimica); l'orchestra esprime quello che i personaggi pensano, le situazioni... ecc., — i personaggi parlano per mezzo dell'orchestra. Così la sinfonia orchestrale, essendo sempre completata, dalla imagine (situazione...), è raggiunto il più alto grado di espressione.

(22) Non si capisce come quell'enorme assurdità che è il libretto d'opera, abbia potuto sorgere e imperare per tanto tempo e ancor oggi sia accettata. Non si è capito che nel dramma musicale la musica aveva lo stesso *ufficio che le parole nel dramma letterario*. L'orchestra esprime le situazioni rappresentate dagli attori, ed ecco fatto il dramma musicale vero. Del resto chi capisce mai a teatro le parole straziate dai cantanti: dunque, se non servono a nulla, perché metterle? Verdi ha dimostrato di non dare nessuna importanza alle parole, poiché ha accettato versi orribili purché fossero belle situazioni. Perché dunque non ha tolto del tutto le parole? Il cantante deve scomparire; al suo posto avremo l'*attore* (mimico).

tare la sua attività. Onde è veramente meravigliosa la splendida espansione del genio di Monteverdi in questo campo malagevole e ristretto. Poi seguì l'abbassamento, la degenerazione dell'opera sino alle miserevolissime condizioni donde Cristoforo Gluck volle strapparla: l'azione drammatica non fu più che un pretesto, per offrire al musicista l'occasione di sfoggiar qua e là delle arie, ed ai cantanti di dar prova della loro destrezza.

Venne Cristoforo Gluck a proclamare la verità drammatica suprema legge e a dare, coadiuvato dal Calzabigi, esempi di componimenti teatrali in cui si sostituivano « alle descrizioni fiorite, alle inutili comparazioni, alle fredde e sentenziose moralità, delle passioni forti, delle situazioni interessanti e un sempre variato spettacolo » (23).

Benissimo. Senonché in due cose cadde in difetto il Gluck: I) Prese come punto di partenza il libretto, snaturando così l'opera musicale. II) Fallì nella pratica delle sue teorie.

La critica dell'opera di Gluck è riassunta in queste parole: egli non fu, come poi Beethoven, Berlioz, Wagner, Verdi, genio essenzialmente musicale; quella sua arrendevolezza a piegarsi ad un semplice commento del libretto, indica chiarissimamente che egli non era musicista nell'anima.

Ora, trasvolando su tutti gli altri i quali o trascurarono il dramma musicale, o, coltivandolo, non videro in esso che una buona occasione per mostrare il loro genio istintivo, verrò ai maggiori, a coloro che in questo campo lasciarono impronte durevoli.

E per primo dirò di Ettore Berlioz.

Il quale fu tanto grande genio quanto oggi forse non si crede. La sua musica programmatica è un lampo di genio da pochi notato; pochi han capito che la via indicata ed in parte percorsa da Berlioz era la vera, l'unica. Queste idee, che io formulo oggi per intero, egli già le aveva intuite lucidissimamente, sebbene forse non completamente: torto suo fu di credere che la sua opera non sarebbe stata fraintesa.

La sua idea della musica programmatica significa: poiché la sinfonia pura non può mai arrivare alla espressione precisa e potente, è necessario completarla con un programma (che agisce come *imagine*).

Volle, partendo da Beethoven, arrivare con le sue sinfonie alla creazione di *drammi senza parole*. Se un musicista, partendo da questo punto, avesse mosso un solo passo in avanti, noi avremmo oggi il dramma musicale perfetto quale solo avremo in un avvenire, spero, prossimo. Egli additò il vero procedimento dell'arte, nessuno accolse il suo insegnamento. Basta a me poter inscrivere qui il suo nome a difesa di queste teorie, potere far vedere chiaramente come questa grande anima di musicista abbia iniziato il nuovo sistema che, senza dubbio, accolto e tradotto in pratica, ci darà nell'avvenire la vera opera di musica.

Che importa se egli errò poi in qualche parte nelle teorie sul dramma? Egli ebbe tale lampo di intuizione da riempire tutta una vita; egli pose il germe che, sviluppato nel tempo, oggi ha fruttificato questa teoria.

E passo a:

(23) Gluck, lettera dedicatoria dell'« Alceste ».

Riccardo Wagner, mente formidabile la cui opera si presenta ben corazzata ai colpi della critica; pensatore, patriota, scrittore, musicista fuse nelle sue creazioni le molteplici attività della sua anima. Più facili a me, più intelligibili al lettore saran le osservazioni che son per fare se esposte separatamente, brevemente; per cui eleggo questa forma:

1.ª) Volle nell'*opera d'arte dell'avvenire* darci riunite tutte le arti quando nessuna, o quasi, di esse aveva raggiunto nel campo proprio un sufficiente grado di evoluzione. E non ebbe coscienza esatta delle corrispondenze tra le diverse arti (24);

2.ª) Confuse dramma letterario con dramma; (poiché dramma è: cozzo di passioni. Il quale se è espresso per parole...... sarà letterario; se per suoni, musicale... ecc.) donde l'idea: che la melodia del dramma musicale debba nascere dalla parola declamata e non esistere indipendentemente. Wagner fu impacciato dall'incubo della parola; la parola gli imponeva quel modo di creazione della melodia ond'egli riversava tutto il vero dramma musicale nel suo unico possibile campo: l'orchestra. E mai per nostra sventura gli balenò nella mente il pensiero: o cacciamola via questa maledetta parola! Se Wagner avesse fatto questo non so che razza di emozioni potremmo noi oggi provare se, pur impacciato da pregiudizî e da preconcetti, è riuscito a darci opere terribilmente potenti e, unico al mondo tra i musicisti, qualche lampo di poesia.

E badate che anch'egli, come già prima Berlioz, capì la verità partendo dalle analisi delle sinfonie di Beethoven, sentitelo: « Dunque non un programma, il quale piuttosto eccita che non accheta la fastidiosa questione del - Perché?, può esprimere il senso della sinfonia, ma soltanto *l'azione* stessa rappresentata sulla scena ». Perfettamente; ma poi: « In effetto la grandezza del poeta si misura specialmente dal fatto, che egli tace per lasciare che noi diciamo a noi stessi, in silenzio, ciò che è inesprimibile; ora è il musicista, che fa sì che quanto dal poeta è taciuto risuoni chiaramente ». No, no: poesia non è armonia e nemmeno espressione vaga di sentimentalità...; pensiero è l'essenza che espressa per parola, per suono, per colore..... costituisce le diverse opere d'arte. Tuttavia davanti a chi ha scritto il terzo atto della *Walkiria* bisognava levarsi il cappello e piegare i ginocchi.

Giuseppe Verdi scriveva al Vaucorbeil direttore dell'Opéra: « Rappellez vous que je suis un homme de théâtre, et que j'ai besoin d'être entrainé per mon sujet. Il me faut à moi des caractères et des situations. Hors de cela, point de salut ». Eccovi il suo credo artistico, con meravigliosa forza creativa tradotto sulla scena segnatamente nelle opere dell'ultimo periodo. Ritornò al concetto di Gluck, se lo assimilò trasformandolo, lo applicò con intuito meraviglioso. Neppure a lui balenò l'idea di far l'opera di musica solo con la musica; ma non piegò la sua arte ai voleri del librettista; capì che il dramma musicale doveva uscire dall'anima del musicista, e però ricorse a ripieghi chiedendo ad ogni istante modificazioni allo scrittore, cercando di avvicinarsi per via di transizione al sistema ideale, che formatoglisi

(24) D'altronde poi egli avrebbe dovuto tradurre nei diversi mezzi, separatamente, l'essenza unica: non arrivare finora a un punto con un'arte e da quel punto partire...

nella mente, gli usciva dall'anima in suoni. Egli intuì la verità, la sentì, non poté o non volle formularla; non poté o non volle romperla con le forme tradizionali per seguire in tutto il suo istinto.

Più brevemente degli ultimissimi: Strauss e Debussy.

La musica di Riccardo Strauss non è sostanzialmente nuova; nuova è per l'irruenza, la stravaganza, la preziosità che in quest'arte non ancora erano apparse. Musica che non afferra ma urta, che non convince ma sbalordisce. Buonissima è la rapidità introdotta dallo Strauss nel dramma musicale; all'infuori di questo elemento nulla è stato fatto da lui per far procedere questa forma d'arte. La sua musica che potrà essere discussa in sé, ma che non costituisce un passo avanti, una conquista solida. Forse buona parte del successo attuale è dovuto alla natura dei soggetti trattati: in pieno accordo col sensualismo della letteratura contemporanea, colle condizioni anormali degli animi nella società d'oggi. Diderot dice: « Quand on desespère de faire une belle chose, naturelle et simple, on en tente une bizzarre », e forse non ha torto (25).

Più significativa, più facilmente analizzabile è l'opera di Claudio Debussy (26). Egli è l'impressionista, il simbolista della musica. Scrive: « L'arte è la più bella menzogna. Per quanto ci affatichiamo di rappresentare la vita nelle sue forme, e colori usuali, non si arriverà mai ad un risultato soddisfacente ed appunto perciò è desiderabile che l'arte resti una menzogna ». Ebbene; sia pure. Ma ditecela chiara questa menzogna, non balbettatecela sotto voce, non biascicatela tra i denti, non datecela incompleta, monca. Questa musica detta da Camille Mauclair *gracieusement irritante comme le talent d'un jongleur japonais*, e da un musicista francese *une sauce sans lièvre*, è, come le forme corrispondenti nelle altre arti, un indice della debolezza intellettuale del nostro tempo: non si ha più forza bastante da parte degli artisti per creare, da parte del pubblico per sentire le belle forme definite, precise, esprimenti l'anima in ogni minima particolarità, vive e gagliarde che già usciron dalle forti mani dei nostri antichi, e si ricorre al vago, all'indeterminato, allo sfumato; « oggi non si solca, si sfiora; non s'esaurisce la sensazione, s'accenna ».

Noterò da ultimo che i sinfonisti più evoluti intuirono la verità, e senza volerlo, le si avvicinarono. Beethoven ad esempio, che vi caccia nel bel mezzo di una sinfonia la quaglia, il cuculo... ecc. ecc... dice chiaramente di capire la necessità dell'imagine.

Ed ora per la musica basta. Mi son spiegato abbastanza chiaramente e, del resto, nuova luce verrà dalle brevi trattazioni delle altre arti.

Per finire:

1) Citerò, a proposito delle prime due forme di opera musicale, l'aneddoto di Franz Listz, il quale si fece applaudire freneticamente in un concerto tempestando a caso la tastiera del pianoforte. Lascio al lettore le deduzioni (?).

---

(25) Non posso qui analizzare compiutamente l'opera dello Strauss; la quale richiederebbe uno studio critico assai lungo. Ciò che qui si dice s'intenda di Strauss drammaturgo musicale; nel campo della musica pura Strauss ha molto valore: la sua musica ha un grande valore fantastico; ed è il primo tentativo di uscir dall'estetica.

(26) E di Ravel.

2) Citerò alcune parole del Grillparzer; « A nessuno riuscirà più facile porre esattamente in musica le parole del testo, che a quelli dei compositori che compongano la loro musica meccanicamente. Al contrario il compositore la cui musica ha una vita organica, una necessità fondata in sé stessa, verrà facilmente a conflitto con le parole ». Parole che confermano pienamente le idee da me esposte sul dramma musicale: che cioè il musicista ha da essere anzitutto musicista e che si deve partire dai suoni per arrivare all'imagine.

*
* *

Pittura = arte dei colori.

Pittore = chi incarna passioni nei colori.

Anche qui quattro forme d'opera pure che ne ammettono infinite intermedie.

1.°) Accordo (27) - 2.°) Motivo (28) 3.°) Accordo-imagine (29) - 4.°) Motivo-imagine (30).

Esempi del primo: Un' aiuola di fiori - i caleidoscopi per bambini - i vestiti, specie femminili - un paesaggio - le vetrate a colori nelle chiese.... ecc.

Esempi del secondo: Seta cangiante - alcune specie di fuochi d'artifizio - erbe sotto il vento - caleidoscopio a rotazione continua, graduale - il mare... ecc.

Esempi del terzo: Quadro (tela, affresco...).

Esempi del quarto: Dramma cromatico (del quale m'auguro prossima la nascita).

Per prima cosa, parlando dell'accordo cromatico, noterò che è questo un campo nuovissimo dell'arte: io mi sono dilettato nelle ore di svago, per molto tempo, a comporre razionalmente aiuole di fiori variamente colorati. Applicando insieme i dati della fisica e i suggerimenti dell'intuito si possono ottenere bellissimi effetti (31).

I fabbricanti di abiti femminili dovrebbero studiare l'armonia dei colori e delle linee: allora non accadrebbe più, come oggi, di veder sorgere e imperare nella moda delle stonature terribili di tinte e di linee. Del motivo dirò che esso, insieme con l'accordo, è ciò che costituisce tutta la bellezza della natura; gettiamo un'occhiata e avremo un accordo, camminiamo e assisteremo a una sinfonia. Però in natura, molto spesso, accordi

---

(27) Accordo cromatico = accozzo di colori presentati all'occhio simultaneamente - (spaziale).

(28) Motivo cromatico = accozzo di colori presentati all'occhio successivamente - (temporale).

(29) Esempio: un'idea e un accordo cromatico esprimente quell'idea presentati simultaneamente.

(30) Esempio: *azione* (rappresentata sul palcoscenico, o in altro modo) e motivi cromatici che esprimano quell'azione (situazioni) presentati simultaneamente.

(31) Bellissimi i garofani rossi tra l'edera folta; graziosissimi i *non ti scordar di me* con seminati in mezzo fiori bianchi e fiori gialli selvatici a foggia di festoni e ghirlande. Mi piacerebbe che qualcuno studiasse e scrivesse dell'arte di far mazzi di fiori, e di dispor giardini.

e sinfonie sono misti: di colore e di forma. Come accade, per esempio, nei temporali, che ci offrono sinfonie di nuvole poderose, terribili. Presto sarò in grado di dare pubbliche visioni di sinfonie cromatiche prima, di drammi cromatici poi; e forse molti le chiameranno pazzie e ne rideranno, senza pensare che loro stessi si sono entusiasmati davanti al paesaggio discoprentesi durante una passeggiata in montagna; e son stati fermi per delle ore sulla spiaggia a guardare il mare; o, finalmente, hanno applaudito a teatro la danzatrice Loïe Fuller: alla quale, inconscia prenunziatrice dell'arte nuova, mando un saluto.

Racconterò a esempio un caso mio: mi è accaduto spesso di chiedermi invano perché mai me ne uscissi a passeggiare di preferenza nei giorni di festa e in luoghi frequentati, e di cercare invano di analizzare quella specie di piacere che, pure pensando a chi sa che cosa mentre camminavo, mi teneva. Ora capisco perfettamente: i vestiti variamente colorati, le forme delle persone, le faccie intravedute..... costituivano una sorta di sinfonia complessissima (di colore, di tatto, del senso muscolare..... ecc. ecc.), la quale mi dava godimento, sebbene io non le concedessi quasi affatto la mia attenzione.

Ed ognuno può, se voglia, trovar nella natura, e creare artificialmente, a migliaia accordi e motivi cromatici. Ma valga qui quello che ho già detto parlando della musica: queste forme d'arte, se non possono assolutamente sbandirsi, sono però inferiori (V. nota 12); e ad esse non si atterrà chi abbia energia creativa per far di più. Restano, a mio vedere, graziosi giochi e possono solo adoperarsi a scopo d'arte nei casi in cui si tratti di creare un ambiente (32).

Da ciò che ho detto risulta chiaro e matematicamente sicuro che: *L'impressionismo è una debolezza che non vuol sembrar tale.* Ricordate le quattro forme di pittura più sopra fissate e vedrete quale sia il giusto posto dell'impressionismo: tra l'accordo e l'accordo-imagine. La nostra è epoca di debolezza fisica, morale, intellettuale; non c'è più forza, la nevrastenia è sovrana: per cui in tutte le arti sorgono e imperano vuotaggini, sfumature, cose vaghe, non finite, appena accennate: ed ecco in pittura l'impressionismo e il paesaggio (forme tendenti alla *musica di colore*); in letteratura il simbolismo; in musica (33) le nebulosità tipo Debussy e Ravel: in architettura gli stili che non son stili, vaghi, flaccidi, vuoti (V. nota 12). I pittori credettero di *idealizzare* l'arte loro avvicinandola alla *immaterialità* della musica, non videro che la loro era una comoda debolezza, ancora adesso si ostinano e si ostineranno a non voler confessare l'errore: ma tant'è, oggi siamo a tal punto di decadenza che io credo neces-

(32) Perché non s'applica alla decorazione interna delle case? Non lo si fa coscientemente, razionalmente; ci si avvicina invece a tentoni, senza volerlo, senza saperlo: così si possono spiegare le tendenze impressionistiche e i nuovissimi tentativi di decorazione (Klimt).

(33) Da notarsi lo sviluppo enorme di quest'arte nelle sue forme inferiori, e le opinioni di tanti: che essa sia l'arte per eccellenza; divina mentre le altre umane. Tutte questioni che, ormai si dovrebbe capirlo, non hanno senso. Si fa questione come questa: è più alto un campanile che grossa una botte.

saria, inevitabile una rinascita; chi vuol rimanere nel fango faccia il comodo suo, affogherà.

Passo a parlar dell'accordo-imagine e del dramma-cromatico.

Dramma-cromatico - Mettete la parola *colore* al posto della parola suono, e, da ciò che ho detto trattando del dramma musicale, avrete ciò che dovrei dire ora.

Dramma-cromatico = *traduzione in colori di un sistema di passioni, concretati in un sistema di imagini, in un'azione* (34).

Forma d'arte che, tutti lo sanno, non esiste (basterà questo a molti per conchiudere che neppure esisterà). Io credo fermamente che la vedremo sorgere tra non molto a scandalizzare i vecchi di spirito, ad aprir nuove speranze ai giovani. Però voglio qui, giacché mi capita l'occasione, fare una nota: trattando in seguito delle altre arti (specie della scultura e dell'architettura) dovrò espòrre vedute nuove, le quali ad alcuno potranno sembrare pazzesche, assolutamente non realizzabili. Io ho piena fiducia nelle inesauribili forze dell'uomo; sarei pronto ad affermare, a giurare, che in un avvenire prossimo o lontano (che importa!), le arti avranno fioriture complete, in tutte le loro forme possibili. Ma qualcuno potrebbe, sfruttando la miopia dei più, tentar di abbattere queste idee mie dicendo: che queste sono cose fantastiche, non reali, inverosimili, impossibili. A quel qualcuno rispondo: 1) In natura non esistono (p. e.) triangoli rispondenti perfettamente alla definizione della scienza, pure la geometria e la trigonometria parlano, discutono, dimostrano considerando *il triangolo*. - 2) In meccanica esistono leggi (p. e.: legge d'inerzia) che non si verificano mai, pure..... ecc. ecc.

Questo ch'io faccio è scienza, cioè schematizzazione della realtà (35).

Ed ora qualche parola sulla terza forma, la più familiare.

La perfezione di quest'opera pittorica dovrebbe essere: una passione, un sistema di passioni rappresentate da colori i quali siano disposti in modo tale da dare origine a una imagine.

Pittore è colui che può darci figurata la passione coi colori, solo coi colori. Egli deve avere la tavolozza e la tela, nient'altro. Badiamo, io parlo qui dell'opera pittorica ideale, di quella che segnerebbe la perfezione di quest'arte; non nego che si possa, aiutandosi con altri mezzi, con sistemi più complicati, produrre opere di valore, solo affermo che questo è il modo più semplice e più sicuro.

---

(34) Esempio: sul palcoscenico si svolge una *azione* (pura *azione*; senza parole, mimica). Al posto occupato dall'orchestra nel dramma musicale, stanno degli strumenti (a riflettore), atti a produrre (ognuno con modalità proprie) tutti i colori semplici. Durante lo svolgimento dell'azione sul palcoscenico, questa orchestra cromatica inonda il teatro di luci diverse, che si svolgono in motivi: questi motivi cromatici devono esprimere le situazioni e i caratteri del dramma mimico. Naturalmente, i colori saranno stati determinati e notati (con una segnatura simile alla musicale) dall'artista (pittore); il direttore d'orchestra avrà davanti lo spartito.

(35) Aristotele dice: « I sensi ci fanno conoscere dei gruppi, o vogliam dire dei complessi concreti e particolari; la ragione li decompone nei loro elementi semplici, e così scorge che cosa abbiano tra loro di comune. Non ci può essere scienza del particolare, che è infinitamente vario e mutevole; la scienza è solamente del generale. »

Ecco la nuova concezione della pittura: i colori sul quadro non devono avere un significato figurativo, ma sì un significato espressivo; il pittore deve ragionare così: io ho questa idea, quali *colori* debbo por sulla tela, e in quali reciproci rapporti li devo disporre, perché essa appaia chiara e netta? Io metto qui, sul quadro, questa massa di *colore*, perché essa esprime perfettamente questo lato del mio pensiero; e pongo un rosso vino a digradare in viola chiaro perché questi due colori e il digradare dell'un d'essi nell'altro corrispondono a queste tali altre parti del mio pensiero; e queste due masse di colori avversi indichino questo contrasto che mi sta in mente..... ecc. Supponiamo: io pittore, poggiando sulla storia, mi elevo e concepisco *un* Garibaldi; all'atto del dipingere, io non inonderò la tela di rosso, perché so che Garibaldi portava la camicia rossa, ma porrò giù colori tali, che esprimano esattamente il carattere del *mio* Garibaldi; magari, invece che rossi, saranno toni violetti, oppure aurei, oppure argentei..... ecc. Ricordarsi sempre che pittura è: arte dei *colori*. Ancora un esempio: io voglio fissar sulla tela un *Volto di una donna innamorata* che ho concepito; seguendo il solito sistema, io dovrei cercare di riprodurre quanto più esattamente è possibile il color della carne nel volto che devo figurare; macché, neanche per sogno, niente color della carne; io che ho in mente l'anima che ci dev'essere sotto quel volto, traduco quell'anima in colori, maneggio i colori sino a che abbia ottenuto che essi figurino il volto e siano tra essi in armonia, ed ecco fatto: forse mi ci vorrà, su quella faccia di donna, dell'azzurro, dell'oro... ecc.

I geni del passato generalmente non adottarono questo modo di pittura perché sempre si riallacciarono alla tradizione senza fermarsi a pensare sugli elementi della loro arte.

Nulla abbiamo della grande pittura antica; sappiamo solo che i pittori del V secolo furono più disegnatori che coloristi mentre Parrasio, Zeusi, Apelle furono essenzialmente coloristi. Da notarsi che il trionfo del colore coincide qui con l'avvento dell'arte maggiormente passionale degli statuarî Prassitele, Scopa, Lisippo. Gli artisti del rinascimento senese e fiorentino, troppo preoccupati nel compito di condurre l'arte al naturalismo e all'esempio dei modelli classici, non potevano pensare all'essenza vera della pittura. Però ad ogni tanto, istintivamente, si mostra la passione del colore: guardate i quadri dell'Angelico profusi d'oro e di celeste...

Più si avvicinarono i veneziani. Perché quelle persone e quei santi riuniti senza motivo? È il gusto del colore che si rivela; i pittori veneziani da Giorgione in poi sembrano esser meno preoccupati delle imagini da rappresentare che non del colore per esprimere le passioni di esse imagini.

Per convincervi osservate i quadri del Tiziano, pieni di belle luci, del Tintoretto, del Veronese, giù fino al Tiepolo.....

E, tornando indietro, notate che il sommo Michelangelo, nel Giudizio universale, andò diritto dalle passioni alle figure, senza transigere; quell'aver *snaturato il soggetto,* come dicono i critici, è appunto la prova della forza creativa dell'artista. E notate ancora che i successori accolsero le *forme* di Michelangelo, cercando di riempirle di passione: onde il barocco. Se avessero invece seguito il vero insegnamento del Maestro: dalla passione alla imagine; sarebbero riusciti a un'arte vitale.

Posson bastare questi pochi esempi (ognuno può seguitare a sua voglia) per far comprendere l'idea mia.

*
* *

Scultura = arte delle forme (36).

Scultore = chi esprime passioni per forme.

Quattro forme:

1.°) Accordo (37). 2.°) Motivo (38). 3.° Accordo-imagine (39). 4.° Motivo-imagine (40).

Esempi del primo: la rena sulla spiaggia del mare disposta in dune, cordoni... ecc. — tronchi d'albero — monti — colline... ecc.

Esempi del secondo: onde del mare — nuvole temporalesche sotto il vento — liquido denso in bollore — il fumo quando esce denso ed impetuoso dal camino di una locomotiva.... ecc.

Esempi del terzo: statua.

Esempi del quarto: dramma scultorio.

Si trasporti ciò che ho detto per la pittura nel campo della scultura; tutto che è vero là, è vero ancora qui. Accordi di forma esistono innumerevoli in natura, innumerevoli possono esser prodotti artificialmente. Raramente però in natura si trovano puri, disgiunti dal colore. Gli avvallamenti e le ondulazioni del terreno, le bugne su certi edifici, le nodosità degli alberi son tutti accordi di rilievo che ci dan la stessa sorta di piacere che gli accordi di colore, di suono... ecc. Nel campo della sinfonia scultoria la Natura ci offre degli spettacoli maravigliosi: basti il ricordare le sinfonie di nuvole a nessuno ignote, che ci si offrono, specialmente in riva al mare, d'estate, sul vespero; sono addirittura colossali — a volte maestose, a volte grottesche, a volte sconclusionate e strambe, a volte terribili, infernali.

Nel campo dell'artificiale citerò come esempio di accordo quegli stucchi usati, specie dai barocchi, per ornamenti.

Passo senz'altro a considerare: l'accordo-imagine, la statua.

La statuaria è arte che, per la sua natura, meno era soggetta a seguire il traviamento degli spiriti che ha portato alla decadenza d'oggi; però ha resistito più a lungo. Ma è giunto il Rosso a improntarla delle sue debo-

---

(36) Forma-sensazione che corrisponde al senso tattile. Noi siamo in grado di *vedere* la forma; ma questa è attitudine acquisita per la lunga pratica. (Similmente noi *vediamo* la distanza degli oggetti, solo in quanto abbiamo esperimentato i movimenti che bisogna compiere per toccare quegli oggetti, ed abbiamo associati quei movimenti a quella certa sensazione visiva.) Ora però *noi giudichiamo abitualmente della forma per mezzo della vista.*

Del resto, il concetto di forma risulterà chiaro dagli esempi.

(37) Accordo scultorio = accozzo di forme (rilievi) presentati simultaneamente (spaziale).

(38) Motivo scultorio = accozzo di forme (rilievi) presentate successivamente (temporale).

(39) Una idea e un accordo scultorio esprimente quell'idea, presentati simultaneamente.

(40) Un'*azione mimica* e un seguito di motivi scultorii esprimente di mano in mano tutte le situazioni dell'azione.

lezze: in Francia lo si ritiene un genio; dopo ciò che ho detto, facile e sicuro riesce il giudizio su di lui e la classificazione della sua opera nella scala dell'arte. Il suo impressionismo è debolezza, fiacchezza: e pretende a opera di genio. Le sue cose son da porsi precisamente tra l'accordo e l'accordo-imagine: più che musica di forme, meno che opere di statuaria (V. nota 12).

Guardate invece un marmo dei tempi della grande arte greca: è il pensiero della forza calma, della sicurezza serena tradotto in una forma che ci dà intero il suo spirito; non potete trovare una sporgenza che contrasti con l'idea generale. Le cause si debbon ricercare anche nelle speciali condizioni di vita del popolo greco: per la familiarità del nudo umano che si acquistava nelle palestre; per l'ammirazione intensissima che si aveva per la bellezza dei corpi; per l'entusiasmo che si levava nei pubblici giochi, l'artista acquistava una così intima conoscenza del nudo in tutti i suoi atteggiamenti che, all'atto dell'operare, poteva applicare la sua energia alla traduzione in forma dello spirito che gli veniva in mente. Qui si noti che l'artista perviene alla creazione dell'opera usando solo l'elemento proprio della sua arte; così si dovrebbe usare in tutte le altre.

Michelangelo operò similmente nella scultura e, conscio forse dell'essere questo il vero procedimento, si ostinò sempre a dirsi scultore; anche quando dipingeva la Sistina firmava le sue lettere: Michelagnolo, scultore.

La creta obbliga l'artista a trattarla secondo il sistema corretto; si dovrebbe però studiare per far sì che la forma uscisse dalla materia seguendo il modo istesso di creazione che l'idea nella mente.

Quì son da ripetersi per le forme, le cose che già ho dette per i colori, trattando della pittura; e cioè: le forme, nella statua, non devono avere l'unico ufficio di rappresentare, ma devono invece avere un valore espressivo. Michelangelo lo capì, e, quando vide che il suo pensiero tradotto in forme usciva dal vero, non si arrestò dubitoso, ma sformò il corpo umano come l'interna passione gli suggeriva. Di questi tempi, lo scultore dalmata Ivan Mestrovich ha saputo liberarsi dall'impaccio del vero per dare libera espressione al suo pensiero; dovendo foggiare una statua di eroe, egli ha visto che nessun volto d'uomo poteva esprimere l'anima che egli aveva imaginata: allora, senza esitare, ha deformato il volto umano come meglio gli è sembrato, ha avanzata, abbassata, ed aggrottata la fronte in modo innaturale, ha allungata dall'avanti all'indietro la testa, ha rimpiccolito e rialzato il naso, ha posto due muscoli enormi e strani sul collo, ha dato a tutto il corpo una posizione trasversa... ed ha creato un capolavoro.

Tale deve essere il processo creativo dello scultore (e, similmente, di tutti gli altri artisti): raccogliersi in sé e creare nella mente il pensiero, poi cercare in quale corpo possa quello spirito abitare perfettamente.

Dramma scultorio = sistema di passioni tradotto in forme concretate in una azione (41).

---

(41) Esempio: sul palcoscenico si svolge un'azione (mimica); al posto occupato dall'orchestra nel dramma musicale, sta uno strumento (uno o più) produttore (il come non sono ancora in grado di esporlo; del resto, quando avrò stabilita tutta

*
* *

Architettura = arte delle linee.

Architetto = chi esprime passioni per linee. (Chi sa piegare la linea secondo suggerimenti interni).

Quattro forme:

1.°) Accordo (42) 2.°) Motivo (43) 3.°) Accordo-imagine (44) 4.°) Motivo-imagine (45).

Esempi del primo: gli edifici attuali.

Esempi del secondo: le creste dei monti vedute contro luce correndo velocemente (p. e. in treno).

Esempi del terzo: gli edifici che saranno: con la figura.

Esempi del quarto: dramma di linee.

Non son d'accordo con coloro che sostengono non potere l'architetto, a differenza degli altri artisti, dare un'impronta individuale alle sue creazioni, ma solo seguire le tendenze generali del tempo suo. L'architettura dev'essere è vero (come tutte le altre arti) espressione del carattere del popolo, dell'epoca in mezzo alla quale vive, ma ogni artista dovrebbe dare alle sue opere un'impronta originale (del resto si osservi che ogni individuo partecipa bensì, generalmente, delle idee dell'epoca sua, della società che gli sta attorno, ma ha sempre idee e sentimenti suoi propri, distinti da quelli degli altri individui). Questa idea erronea è stata prodotta dalle difficoltà tecniche proprie di quest'arte. Nell'avvenire, scomparse o diminuite queste difficoltà, avremo l'arte nuova.

Sulle prime due forme poco c'è da dire: si sfrutti la corrispondenza con le altre arti e si rifletta sugli esempi.

L'accordo è l'edificio quale lo abbiamo ora. Da notarsi però che già nell'architettura del passato si trovano esempi di forme intermedie tra l'accordo e l'accordo-imagine: si pensi l'architettura gotica. Dice il Poeta:

> da i palagi del popol che sfidando
> surgon neri e turriti incontro a lor,
> da le chiese che al ciel lunghe levando
> marmoree braccia pregano il signor...

Nell'edificio abbiamo dunque l'accordo, e forme più o meno avanzate

---

la tecnica, porrò in pratica questa idea, e allora si vedrà) di motivi scultorii (ricordate l'esempio: il fumo quando esce denso e violento dal camino di una locomotiva). Questi motivi scultorii dovranno esprimere le situazioni del dramma; avranno cioè lo stesso ufficio che nel dramma musicale i motivi musicali, e nel dramma cromatico i motivi cromatici. Insomma: una sinfonia scultoria (ricordate l'esempio: nuvole temporalesche sotto il vento) che segua passo passo l'azione mimica, e la esprima, la sinfonia di forme dirà ciò che sentono i personaggi.

(42) Accordo di linee = accozzo di linee presentate contemporaneamente (spaziale).

(43) Motivo di linee = accozzo di linee presentate successivamente (temporale). Naturalmente, il motivo di linee può esser costituito da una linea sola che sia in movimento e piegata in vari modi lungo il suo corso.

(44) Un'idea e un accordo di linee esprimente quell'idea, presentati simultaneamente.

(45) Un'azione (mimica) e un seguito di motivi di linee esprimenti quell'azione che si svolgano di pari passo.

tra l'accordo e l'accordo-imagine. In avvenire avremo gli edifici vivi. Sentite De Musset:

> où, sous la main du Christ, tout venait de renaître,
> où le palais du prince et la maison du prêtre,
> portant la même croix sur leur front radieux,
> sortaient de la montagne, en regardant les cieux;
> où Cologne et Strasbourg, Notre Dame et Saint-Pierre
> s'agenouillant au loin dans leurs robes de pierre,
> sur l'orgue universel des peuples prosternés
> entonnaient l'hosanna des siècles nouveaux-nés.

Questa forma d'arte sovrana, cui inconsciamente tesero gli architetti più vivi di passione, ha tardato tanto a sorgere perché l'architettura è arte tale che assai bene si presta a *creare un ambiente*. Ma ad ogni modo verranno, e noi li accoglieremo con gioia, i nuovi architetti a dar l'anima ai templi e ai palazzi. Per diletto ho provato a crearmi nella mente imagini di tali edifici, ebbene vi assicuro che son riuscito a creare fantasmi che, fatti reali, sarebbero davvero maravigliosi: venga un vero architetto di genio e avremo cose da sbalordire.

Motivo architettonico = linea in movimento. Ho dato un esempio, infiniti altri ne può trovare chiunque.

Tengo ad affermare che la linea ha una forza espressiva per nulla inferiore a quella del suono, del colore.... ecc.; anzi dico che per me (e forse per molti) essa ha un fascino intensissimo. Pensate l'architettura greca; gli ornamenti arabi, romantici, gotici, le guglie dei camposanti, le creste dei monti....

La linea in movimento poi ha una intensità di espressione terribile; per cui io credo possibilissimo, anzi certo, l'avvento del dramma di linee.

Il quale è = *sistema di passioni tradotte in linee le quali siano state portate alla creazione di un sistema di imagini*. Nella pratica bisognerà probabilmente ricorrere al solito espediente di por l'azione sul palcoscenico e lo strumento di espressione al posto dell'orchestra (46).

*
* *

Letteratura = arte delle parole (47).

Letterato = chi esprime passioni per parole.

---

(46) Nel qual caso, il dramma di linee sarebbe: sul palcoscenico si svolge un'azione; al posto occupato dall'orchestra musicale nel dramma cromatico ecc. sta uno strumento (uno o più) produttore di motivi di linee; per esempio: una specie di apparecchio cinematografico che proietti sopra una tela nera delle linee bianche, le quali s'annodino, si sciolgano, si urtino, si spezzino... ecc. I motivi di linee devono esprimere le situazioni dell'azione mimica che si svolge sul palcoscenico.

Per esempio, il terrore di un personaggio potrebbe essere espresso da un saettìo nervoso e tremante di linee in forma di guglie. Non sarà possibile ingannarsi e interpretare diversamente quei motivi di linee, perché contemporaneamente noi vediamo che quel personaggio si trova in una situazione tale da dargli terrore.

(47) Ci sarebbe da scrivere su ciò un volume intero. Mi affido all'intuizione di chi legge.

Quattro forme:

1.°) Accordo (48) - 2.°) Motivo (49) - 3.°) Accordo-imagine (50) - 4.°) Motivo-imagine (51).

Esempi del primo: nella letteratura simbolistica si stralci una proposizione, un tratto...

Esempi del secondo: letteratura simbolista.

Esempi del terzo: espressione di una sola idea...

Esempi del quarto: la letteratura vera.

Come sempre esistono innumerevoli forme intermedie e miste; ma, ricordo, io schematizzo.

La letteratura sembra uscire dallo schema che si è visto sussistere in tutte le altre arti; bisogna notare che: mentre colore, suono, forma, linee sono *usati* unicamente a scopo d'arte in pittura, in musica, in scultura, in architettura, la parola invece, oltre essere usata a scopo d'arte per la letteratura, è anche abitualmente, continuamente adoperata nella vita per indicare le cose e le persone che ci stanno attorno. Ufficio dell'arte è di esprimere il pensiero, cioè *una relazione* scoperta tra cose o tra persone; musica, pittura, scultura, architettura e letteratura hanno tutte i mezzi per far questo, quindi come arti esse sono eguali. La differenza nella pratica: mentre la letteratura *può*, indicando con segni convenzionali (parole) le cose o le persone (romanzo), fare a meno della rappresentazione scenica, le altre arti sono obbligate a ricorrere al teatro. Questo sempre intendendo che ogni arte non voglia uscire fuori dal proprio campo; ma, del resto, può benissimo il musicista, o il pittore... ecc., valersi dei segni convenzionali della letteratura e creare il romanzo musicale, cromatico... ecc. (52).

Il simbolismo (accordo, motivo) corrisponde alla musica di colori, di suoni, di linee, di forma. Assai raramente però si trovan componimenti di simbolismo puro, in generale si han forme intermedie. Può darsi come esempio questo sonetto di Mallarmé:

> Victorieusement fuit le suicide beau,
> tison de gloire, sang par écume, or, tempête!

(48) Accozzo di parole presentate contemporaneamente (poche parole).

(49) Accozzo di parole presentate successivamente.

(48-49) Vi può essere accozzo di parole che non abbia senso e non costituisca musica di imagini, e questo è fuori dell'arte; vi può essere accozzo di parole che non abbia senso, ma costituisca musica di imagini (simbolismo), e questo intendo nelle due prime forme (accordo-motivo). Se poi c'è l'idea si hanno le forme d'arte superiori.

Lo stesso dicasi pei suoni, pei colori, per le forme, per le linee.

(50) Un'idea espressa con un accozzo di parole presentate simultaneamente (poche parole).

(51) Un'azione espressa con un seguito di motivi di parole (dramma letterario, romanzo letterario).

(48-49-50-51) In letteratura, per la solita ragione, il limite tra il motivo e l'accordo non è ben definito. Le parole non possono, assolutamente, essere presentate contemporaneamente.

(52) Esempio di romanzo musicale: uno spartito su cui, di pari passo con la musica, è descritta una azione drammatica. L'azione deve essere *descritta* per sommi capi, in modo che chi legge abbia press'a poco la stessa impressione che se assistesse a una rappresentazione mimica: i motivi musicali, che si svolgono lungo lo svolgersi dell'azione raccontata, devono esprimere i caratteri, le situazioni, i con-

O rire si là bas une poupre s'apprête
à ne tendre royal que mon absent tombeau.
Quoi! De tout cet éclat pas même le lambeau
s'attarde, il est minuit, à l'ombre qui nous fête
excepté qu'un trésor présomptueux de tête
verse son caressé nonchaloir sans flambeau,
la tienne si toujours la delice! la tienne,
oui, seule qui du ciel évanoui retienne
un peu de pueril triomphe, en t'en coiffant
avec clarté, quand sur les coussins tu la poses.
Comme un casque guerrier d'impératrice enfant
dont pour te figurer il tomberait des roses.

Ripeto un'ultima volta: forme d'arte inferiori. Confesso che alla lettura le opere dei simbolisti mi hanno dilettato, mi hanno fatto impressione anche, ma solo perché esse favorivano la mia immaginazione.

Arte vera, arte grande è invece quella che concreta la passione in imagini ben definite. Noi, in Italia, abbiamo avuto poco fa un grande esempio: Giosuè Carducci. Si leggano le sue poesie. Per la prosa abbiamo Alessandro Manzoni. Per la prosa e per la poesia c'è Dante. Senza uscir d'Italia.

Leggete, per esempio, il canto XXI dell'Inferno; ad ogni parola quei diavoli vi si muovon davanti vivi, li vedete, li sentite, li conoscete; l'ultimo verso ve li pianta nell'anima.

*
* *

Poche cose restano a dire. E precisamente due:

I). Dalla visione anatomica delle arti data da questa teoria, risulta chiara la falsità del convenzionalismo che finora, più o meno, ha sempre regnato: si deve adottare in musica la *melodia indefinita* (Wagner); la linea continua in architettura (c'è qualche accenno negli stili modernissimi); la libera espansione del colore in pittura e della forma in scultura; il pensiero continuo in letteratura.

II). La trattazione fatta comprende le arti già evolute: restano le arti che si riferiscono agli altri sensi. Sull'arte dei sapori mi manca esperienza: della musica degli odori potrei fare una trattazione completissima se in questo campo esistesse una nomenclatura esatta e completa; ora dovrei ricorrere a giri di parole e a lunghe spiegazioni che mi prenderebbero troppo spazio e tempo.

Ancora:

Il ballo è una sinfonia (rudimentale) del senso muscolare e dell'equilibrio. Le danze dei popoli primitivi sono molto più evolute delle nostre.

Gli esercizi ginnastici sono sinfonie del senso muscolare e, in parte, dell'equilibrio.

La poltrona a dondolo è una sinfonia del senso dell'equilibrio.

L'altalena . . . .

ecc. . . . . . ecc. . . . . . ecc. . . . .

---

trasti... Tutto ciò che ha ufficio d'arte (espressione dei pensieri), deve essere fatto dalla musica, il resto dalle parole. Similmente per il romanzo cromatico, di forme, di linee.

Pittura dell'avvenire (1915)

di *Arnaldo Ginna*

L'evoluzione delle diverse arti negli ultimi dieci anni è stata caratterizzata da una volontà di rinnovamento esasperata sino al parossismo. Una avanzata conquistatrice compiuta con la rapidità franante e cieca di una fuga. Era, infatti, una fuga davanti al già fatto, un si salvi chi può che scagliava verso il nuovo a qualunque costo *tutti gli spiriti vivi.* L'aurea *massima dei saggi: « prima di demolire occorre aver pronto il materiale per ricostruire », veniva smentita ancora una volta, e non ce ne sarebbe stato bisogno, dalla realtà. Intanto, si era disgustati del vecchio: e si buttava all'aria. Meglio un orizzonte vuoto che un ammasso di catapecchie inabitabili. Poi, si è cominciato a sostituire, qua e là, istintivamente, con ingenuità, senza metodo. Ed oggi noi cominciamo a vedere i profili e le sagome multiformi delle arti che stanno per risorgere rinnovate più radicalmente di quanto, in nessuna rinascita, sia mai avvenuto.*

Nel campo delle arti plastiche lo sforzo innovatore è sbocciato subito in apparenze esteriori francamente insolite. L'occhio più profano sa distinguere a cento metri di distanza un quadro di qualunque pittore contemporaneo d'avanguardia da un quadro di qualunque pittore passato. Il criterio di distinzione si basa su ciò: che oggi, per la prima volta, le arti plastiche si distaccano nettamente, decisamente, brutalmente, senza mezzi termini *dalla imitazione della realtà. So bene che neanche i grandi pittori e scultori del passato hanno* copiato *la realtà nel vero senso della parola: tutti, essi la hanno, più o meno, trasformata, arricchita e intensificata, colorandola della loro personalità geniale. Ma il distacco* intero, aperto, dichiarato *dalla concezione della pittura come studio di riprodurre gli oggetti e le forme che ci circondano, è una conquista della nostra arte d'avanguardia. E costituisce il profilo tipico della sua fisionomia.*

* * *

Che cosa dipingono, dunque, che cosa dipingeranno questi pittori che si rifiutano di riprodurre nei loro quadri il tale paesaggio, la tale marina o il sorriso della tale signora? Ci daranno, la risposta è logica semplice e ovvia, non più dei pezzi di vero (paesaggio, mazzo di fiori, ritratto... ecc.) presi in blocco, *conservando l'insieme dei rapporti di forma e di colore intercorrenti tra i loro elementi costitutivi, ma degli insiemi plastici e cromatici costruiti accozzando e fondendo in modo nuovo gli elementi stessi. La pittura di domani vorrà offrirci appunto delle* ricostruzioni irreali della realtà. *In altre parole: mentre sino a ieri l'oggetto reale (albero, fiore, figura... ecc.) era considerato come il* più semplice elemento *costitutivo del quadro, come l'atomo inscindibile e irriducibile della materia artistica, da oggi in poi, invece, il pittore vede la possibilità e sente il bisogno di frantumarlo in parti meno individuate, più semplici, più amorfe le quali sono da lui sentite e considerate come i veri elementi primordiali con cui costrui-*

re la nuova realtà artistica. Il pittore di ieri costruiva il quadro raccogliendovi figure ed oggetti reali interi: *il pittore di domani lo costruirà raccogliendovi briciole di figure, scheggie di oggetti, lembi di luci, frantumi di forme, pezzi di linee —, molecole di realtà, insomma, fuse in forme nuove, architettate in organismi plastici irreali.*

* * *

Arnaldo Ginna è il primo e più limpido rappresentante di questa pittura nuova. Alcuni suoi quadri (Paganini, La danza, L'alba... *ecc...*) *perfettamente riusciti, chiari, potenti, concreti, i quali possono ancora oggi essere citati tra le opere più* vitali *della moderna pittura d'avanguardia, risalgono a sei anni addietro. Opere che rivelano una teoria d'arte balzata intera, perfetta, già adulta da una personalità artistica* decisiva. *Opere importanti soprattutto per la loro intensa limpidità che le rivela inquadrate in una corrente persuasiva, tenace, destinata a vincere,* imbevuta di futuro.

* * *

La pittura di Arnaldo Ginna salta a piedi pari tutto il caos di ricerche plastiche uscito fuori dal lavoro affannoso dei pittori d'avanguardia contemporanei e precontemporanei. È un altro titolo di lode: non il minore. Non voglio negare con questo l'importanza né il valore di quelle ricerche. Mi preme solo di fissare il fatto che Ginna è arrivato alla sua pittura con uno slancio di intuizioni vive sgorgate spontaneamente dalla sua sensibilità moderna italiana. Egli non è partito dalle ricerche di altri. Ciò, non per un proponimento a priori, ma per una necessità intima. Il merito è grande se consideriamo il fatto da un punto di vista nazionalistico: ed è altrettanto grande se lo valutiamo con criteri puramente artistici perché da esso deriva ai quadri di Arnaldo Ginna quella concretezza compatta e definitiva che è la caratteristica tipica delle opere concepite maturate e foggiate interamente da uno spirito solo.

* * *

Nuova poderosa affermazione della sempre rinnovantesi potenza artistica italiana. Nello spazio di dieci anni ecco il dinamismo plastico di Boccioni, ecco le ricerche fantasiose di Balla e Depero, ecco le ricostruzioni sintetiche e le visioni irreali di Arnaldo Ginna e Leonardo Dudreville.

* * *

Costruzione di organismi plastici irreali. Combinazione irreale di elementi tolti dalla realtà. Scomposizione della realtà visiva nei suoi ultimi elementi di forma, di linea e di colore e riaccozzo di questi elementi in nuovi rapporti reciproci. Le formule esplicative possono essere moltiplicate

a volontà. L'autore del libro sembra prediligere la più semplice di esse, questa: « creazione di forme nuove ». È forse, davvero, la più conveniente.

* * *

La forma nuova, *creata dal pittore traendo fuori dalla sua memoria visiva gli elementi plastici e cromatici ammassativi dalla esperienza quotidiana e fondendoli in un insieme autonomo, può essere considerata, per intendersi, come l'*oggetto *e la* figura *del suo mondo pittorico. È utile riferirsi ad essa come alla entità più afferrabile della nuova realtà fantastica. Essa è un qualchecosa di già* organizzato *(come sarebbe un* tema *in musica) che può servire di punto d'appoggio e di riferimento, per orizzontarsi nella comprensione e valutazione del quadro. Essa è come un* organo *singolo di cui fanno parte innumerevoli* elementi *di forma, di linea e di colore, e che, a sua volta, fa parte di un vasto e complesso* organismo. *È dunque un che di mezzo tra la farragine grigia degli elementi amorfi e la complessità architettata dell'insieme plastico: meno sfuggevole di quelli perché più definita e più facilmente comprensibile di questo perché più semplice.*

Ho detto che tutta la moderna pittura d'avanguardia si è distaccata con franchezza dalla imitazione della realtà materiale. Devo notare che mentre gli altri pittori si sono in ciò inspirati al concetto di deformazione *degli oggetti, Arnaldo Ginna ha sempre insistito sulla sua idea, ben più spregiudicata moderna e libera da tradizioni, di* ricostruzione *fantastica della realtà disciolta nelle sue molecole plastiche cromatiche e lineari.*

* * *

Questa visione della pittura di domani che ho sinteticamente, e, spero, chiaramente esposta, mi sembra la più moderna, la più vitale, la più limpida e la più verginalmente italiana di quante ve ne siano oggi in circolazione. Essa è un cardine sul quale resterà appoggiata una delle più importanti correnti pittoriche dei prossimi anni. Voglio rilevare come essa costituisca un nucleo vibrante dal quale potranno uscire in avvenire molte e molte altre sbalorditive rinnovazioni artistiche.

* * *

Perché è assolutamente certo che tutte le arti si avviano oggi alla conquista dei mezzi d'espressione adeguati alla forza straripante del loro slancio accresciuto. Come non basteranno più a noi le pagine dei libri per le nostre liriche respiranti, così non basteranno ai pittori i mezzi angusti consentiti dalla tavolozza e dal quadro. Sono orgoglioso di esser stato il primo, insieme con Arnaldo Ginna, a concretare in uno schema limpido e completo le fantasiose imminenti rinnovazioni delle arti. Quelle idee, che oggi abbiamo la gioia di vedere abbracciate da tutti i nostri compagni

d'arte e seguite con interesse da un pubblico sempre più vasto, furono da noi pubblicate parecchi anni fa.

Siamo orgogliosi di averle così sicuramente intuite e solidificate e ancor più siamo orgogliosi di averle applicate in molti esperimenti che giungeranno tra non molto alle loro sgargianti e multiformi conclusioni.

BRUNO CORRA

Pittura dell'avvenire

Nel 1910 mio fratello Bruno Corra ed io pubblicammo l'opuscolo *Arte dell'avvenire.*

Nell'anno successivo demmo fuori una seconda edizione più complessa che fu discretamente diffusa.

Il libro letto da molti scrittori, pittori, musicisti e giornalisti fu variamente giudicato, ma tutti si trovarono d'accordo nel non capirci niente.

Si può facilmente scusarli pensando che in sole 54 pagine pretendevamo di spiegare una teoria psicologica e matematica sulla pittura, musica, letteratura, architettura, scultura, abbordando la possibilità di arti nuove.

Rinunciando ad ogni considerazione di mala fede riassumo le cause che impedirono la comprensione del volume:

1. - il libro presupponeva una conoscenza profonda di *tutte* le arti;

2. - il libro era troppo schematico nelle sue enunciazioni e senza l'aiuto di commenti delucidatori.

* * *

Questa volta mi sforzerò di parlare solo della pittura. Mi sforzerò, perché esistono sempre legami essenziali fra una cosa e l'altra, e specialmente fra le diverse arti, legami e relazioni che non sempre si possono trascurare interamente.

Oggi più che mai si allargano gli orizzonti. La scienza stessa che dovrebbe essere la più sagomata e rigida nelle sue linee intransigenti si apre in mille scoperte interessanti.

Il fenomeno fisico si fonde con quello chimico e quello chimico con quello psichico. I minerali vivono dolorano si ammalano e muoiono come le piante e gli uomini. Ogni scoperta per quanto apparentemente estranea alle altre, forma con esse la linea di congiunzione fra i punti-legge-essenziali; linea-legge-universale già sognata dagli alchimisti del medio evo e dai poeti di tutte le epoche.

« La pittura antica non è capita »

Su cento persone che vanno nelle pinacoteche, gallerie e esposizioni, ce ne sono novanta che non sentono niente. Leggono il nome dell'autore, il titolo dell'opera, l'anno in cui fu eseguita, confrontano col catalogo e basta.

Gli altri dieci sentono un poco o molto, ma non *capiscono* niente. Cioè, nessuno di questi si domanda che cosa ha sentito e *perché* ha sentito. Nonostante pretendono di fare della critica.

Mancando di questa sensibilità intelligente rinnegano la pittura d'avanguardia, l'accusano di decadenza e dicono che i futuristi sono pazzi.

Rassicuratevi che io pure essendo un pittore d'avanguardia non sono un pazzo, e che molto probabilmente siete voi dei pazzi ingannatori di voi stessi; siete dei mattoidi incoerenti senza un'idea, con delle convenzioni ma senza convinzioni. I pazzi sono quelli che non hanno una linea logica nelle loro idee: voi siete di questi; che se pure delle idee ne avete vi manca una linea logica per rannodarle. Un bel giorno voglio venire dietro di voi piano piano e quando vi fermate in ammirazione davanti ad un quadro chiedervi a bruciapelo: *Perché ? ! !*

Se siete delle persone come va, mi risponderete: *io non lo so!*, ma se siete invece dei simpatici stupidoni mi direte: la frescura di questi alberi è deliziosa; e il sole che inonda la campagna dà l'idea esatta dell'estate; quell'uomo dalla faccia rude tiene la testa reclinata sul petto, per ciò esprime nettamente il pentimento di una brutta azione; oppure: quelle mele sembrano vere! quell'uva sembra staccata ora dalla vite!

Se vi piace sentir la *frescura degli alberi* andate a Villa Borghese o alle Cascine, se volete sentire il sole d'estate venitemi a trovare in Romagna nel mese di agosto.

L'abilità del pittore, se è questa che vi sconvolge il cervello, è ben poca cosa in confronto di un triplo salto mortale fatto da un clown chiuso dentro un sacco, o di un equilibrista che corre in bicicletta sopra un filo teso in aria.

Ed è ben poca cosa l'abilità, tanto più per i *grandi* pittori d'oggi che adoperano *continuamente la fotografia* con proiezione e perfino la fotografia a colori (sia lode ai fratelli Lumière che con l'invenzione della autocrome hanno smascherato questi impostori ritrattisti).

Se pure occorresse dell'abilità dovrebbero essi chiamarsi artefici e non artisti. L'artefice non è affatto un genio ma un pupo fatto a macchina con regole fisse in officine governative che si chiamano: Accademia di Belle Arti, Liceo Musicale ecc.

Se ciò che vi meraviglia nel quadro fosse dell'abilità, io vi farei assistere al momento di estrinsecazione di questa stessa abilità, certo di darvi lo stesso stupore-piacere (anzi molto meno) che provereste nel vedere un individuo camminare con le mani e mangiare coi piedi o un giuoco difficilissimo di equilibrio ed abilità acquistati con pazienza e costanza.

* * *

No, no, assicuratevi che è ben altro il fine dell'arte, e nessun uomo *mai* poté sentire e fare dell'arte informandosi sul principio dell'abilità della pazienza del calcolo e della pertinacia. Doti spesso diametralmente opposte alla dote dell'artista: il *genio*.

« Gli elementi di sensibilità nel quadro »

In fondo, dietro la struttura figurativa delle pitture più antiche e delle più moderne, non esistono che gli elementi di sensibilità: *colore, forma e linea.* Senza il colore, senza la forma e la linea, la pittura non è più possibile, essa non è concepibile. La donna, l'uomo, l'albero, il mare, le nuvole, l'aeroplano che nel quadro vediamo, non interessano se non come scusa per spiaccicare sulla tela i colori le forme le linee.

Che cosa interessa vedere se sul quadro c'è un uomo o un albero o una donna o un paio di scarpe, vedere una scena famigliare o una battaglia o un prato fiorito con dei bimbi che giuocano? La realtà? E allora perché non vederla in una bella fotografia o al cinematografo? In questo il cinematografo è superiore a qualunque quadro: l'illusione è perfetta. Sia lode a Edison e ai fratelli Lumière.

Dunque troviamo nel quadro *qualcosa* che non troviamo nella foto-cinematografia; qualcosa di essenzialmente *pittorico* pure conseguenza del colore-forma-linea. Affermazione questa che non può essere compromessa qualunque sia la causa che la provochi.

Questa sensibilità si *acquista in parte* per esperienza, in parte è nell'essenza stessa del nostro complesso organismo.

Io dico che un quadro, per esempio, esprime sofferenza *solo perché* contiene delle *linee colori forme* proprie della sofferenza.

Così relativamente per tutti gli altri sentimenti. Ecco: sta davanti a noi un uomo col collo grosso, dai capelli corti e irsuti, dal volto congestionato, dagli occhi schizzanti dall'orbita, arrotolato su se stesso; esso ci odia! Noi lo sentiamo *senza che egli abbia detto una sola parola*: perché?

Sia perché tutte le volte che un essere assumeva questi particolari atteggiamenti rivelava in seguito con le sue azioni di odiare qualcuno o qualche cosa; e sia perché noi stessi abbiamo avuto i medesimi contorcimenti sotto l'impulso dell'odio.

È evidente che ciò che ci ha permesso il rapido e giusto confronto è stato il nostro occhio che d'un colpo ha constatato *certe linee, certi colori, certe forme* — la figura i contorcimenti i gesti.

Esseri differentissimi che non hanno somiglianza fra loro, magari di razza diversa, si ritrovano addosso *la stessa espressione* in un momento d'odio, vale a dire le linee, per esempio, del loro corpo si dispongono in quella architettura propria del gesto dell'uomo che odia.

« La potenza sensibile della linea ecc. »

Ecco dunque che le figure contorte e placide o imprecanti dolore di cui una tela è popolata si riflettono nello specchio della nostra anima suscitandovi contrazioni-immagini relative ai sentimenti espressi dalle figure. Più *propriamente ed esattamente* sotto il tocco di quella particolare linea (che noi cogliemmo in quel dato momento della vita e suscitatrice

perciò, nel ricordo, di quel sentimento a cui è legata) noi sentiamo questo sentimento sbocciarci fuori, fra tutti gli altri diffusi nell'anima.

Reciprocamente: volendo dare sulla tela quel sentimento lo sentiamo balzar fuori da noi già foggiato sotto *quella linea* che la nostra mano spontaneamente traccia sulla tela.

« La potenza della linea colore e forma è nella loro natura occulta »

Ma, come dicevo, il fenomeno succede sia per esperienza acquisita, sia per forza inerente alla linea colore forma nella natura.

In tutta la natura, non soltanto in quella umana. E questa verità ci interessa più della prima perché questa approfondita nella sua vera origine ha fondamento nella seconda. *La linea, il colore e la forma hanno una potenza in loro stesse, al di fuori di qualsiasi esperienza acquisita.* Altrimenti, perché io dovrei mostrarmi sotto l'aspetto di linea ritorta e spezzata sotto l'impulso del dolore precisamente come succede per un'altra persona, ed un'altra, ed un'altra?... Perché non dovrei restarmene seduto placidamente mostrandomi in una bella linea pittorica tranquilla dall'alto al basso, in linee placide orizzontalmente parallele?...

È fatale che sotto l'impulso del mio stato psichico succedano quei tali scambi chimici, quelle tali esplosioni di precipitati che irrompono fiamme rossoviolette sulla faccia, mentre telegrammi fisiologici sono spediti ai quattro venti del mio corpo perché siano chiamati a raccolta e sbatacchiati i miei nervi, mentre alle labbra di tutti corre una parola e al cuore una sensazione: *Odio.*

Altrimenti, per quale ragione anche le bestie e le piante e gli alberi, mostrerebbero linee e colori corrispondenti esattamente ai nostri sotto la burrasca e la calma? Un agnello *trema* di paura e tutto il suo corpo vibra in una linea disperata di terrore e il pelo si rizza divenendo una selva di spilli (io l'ho visto poco prima che un leone ne facesse suo pasto).

La tigre è una statua di linee *sicure, ferme e decise* prima di lanciarsi *coraggiosamente* all'assalto.

Gli alberi che per degli anni furon battuti dalle bufere e dalle tempeste, che furono dilaniati e tagliati più volte dalla mannaia dei boscaiuoli, sono contorti in atteggiamenti disperati, mostrando al cielo i loro moncherini sanguinanti di succhi vegetali, e le loro linee sono pur sempre contorte contrastate da altre ecc. Gli alberi cresciuti nei giardini signorili dove i palazzi alti li riparano, crescono con linee diritte ininterrotte, ed anche il loro colore è più sfumato, più delicato.

Anche il mare e le nubi sono a linee orizzontali quasi parallele, sono a linee vorticose spezzantesi in tutti i sensi, in ghirigori incrociati, in forme arrotolate ed esplodenti; a seconda se in pace o in guerra, se c'è calma o c'è burrasca.

I cangiamenti di colore seguono questa stessa legge insita nella natura. Potrei portare anche qui numerosissimi esempi.

« Il vero non è uno, ma multiplo »

Gli alberi, le case, un cane, una signora, una montagna, le nubi, ecc., nel loro assieme formano ciò che noi complessivamente giudichiamo per opera della natura, o più profondamente per esplicazione della legge naturale.

Dicendo infatti « opera della natura », noi riveliamo soltanto un *risultato* (l'opera), quando diciamo invece « esplicazione della legge naturale » ci accorgiamo anche di una causa (la legge).

Siamo passati cioè dalla semplice constatazione dei nostri occhi, a quella più profonda del nostro pensiero.

Agendo in qualche modo su queste forme della natura noi possiamo deformarle, tanto da renderle, con incroci selezioni ed operazioni eliminative, totalmente diverse dalla loro forma primitiva.

È noto infatti come certi coltivatori di fiori *fabbricano* dei veri è propri tipi diversi; e così i coltivatori di ortaggi e di frutta; e gli allevatori di bestie ecc., provando che queste trasformazioni sono teoricamente illimitate.

Ci si serve di una legge che il nostro pensiero ha scoperto per agire e trasformare delle forme che i nostri occhi avrebbero senz'altro giudicate intrasformabili senza l'intervento di una nostra facoltà superiore che è questo stesso pensiero.

Dunque questo albero e questo cavallo in questa forma particolare rappresentano una delle vie usate per esplicare la forza legge materiandola in una data forma.

Se si fosse scelta invece un'altra di queste vie, un altro di questi modi, si sarebbero ottenute forme completamente diverse.

« Non ragionamento, non intuizione, ma genialità *»*

Ma l'artista, sappiamo, fu sempre l'esploratore formidabilmente potente dei segreti della natura. L'intuizione e la sensibilità degli artisti di tutte le epoche divinò quello che molto più tardi la scienza conchiuse.

Con questo non voglio dire che l'arte sia il prodotto della facoltà chiamata *intuizione* e *istinto* piuttostoché di un'altra chiamata *ragionamento* e *intelligenza.* Lontano dal cadere come molti nell'errore di dividere troppo le facoltà umane dirò chiaro che noi crediamo soltanto alla *genialità,* facoltà creativa che si esplica coscientemente o subcoscientemente.

Perciò se l'arte può antidivenire la scienza non vuol dire che questa usi dei mezzi differenti da quelli usati dall'arte.

Gli scienziati hanno un metodo ristretto di considerazioni e di scoperta; pedanteria professorale più che mai insita nello studio della matematica, della fisica, della chimica, dell'astronomia ecc.

« Arte è invenzione cioè pur sempre fantasia »

Il pittore ha costruito un albero o una figura non copiando esattamente il modello, ma levandovi aggiungendovi modificandovi forme e colori.

Anche nei quadri dei grandi pittori *veristi* la realtà è stata consciamente o inconsciamente modificata.

Quel poco di deformazione (che è, presa in sé, creazione) produsse l'interessamento e la gioia degli ammiratori.

Chi potrà definire fino a qual punto il pittore deve deformare questa realtà?

Un albero, dal momento in cui il pittore l'ha sentito deformato, non è più quella pianta che i botanici chiamano così e così, che gli agricoltori stimano essere un melo e un pero pensando alla qualità e quantità di mele da ricavarne.

Un albero, per un artista sensibile, è lo snodarsi di una forza attraverso il fusto i rami e le foglie, è una esplicazione della grande legge naturale che egli sente nella stessa natura del proprio organismo.

Dalle radici al tronco su per i rami e le foglie si vede il cammino di una forza diretta verso un punto, ritorta da una altra forza agente in contrapposto, e nuove ritorsioni e nuovi piegamenti che fanno risentire tutta la vita che agisce intorno e dentro in armonia.

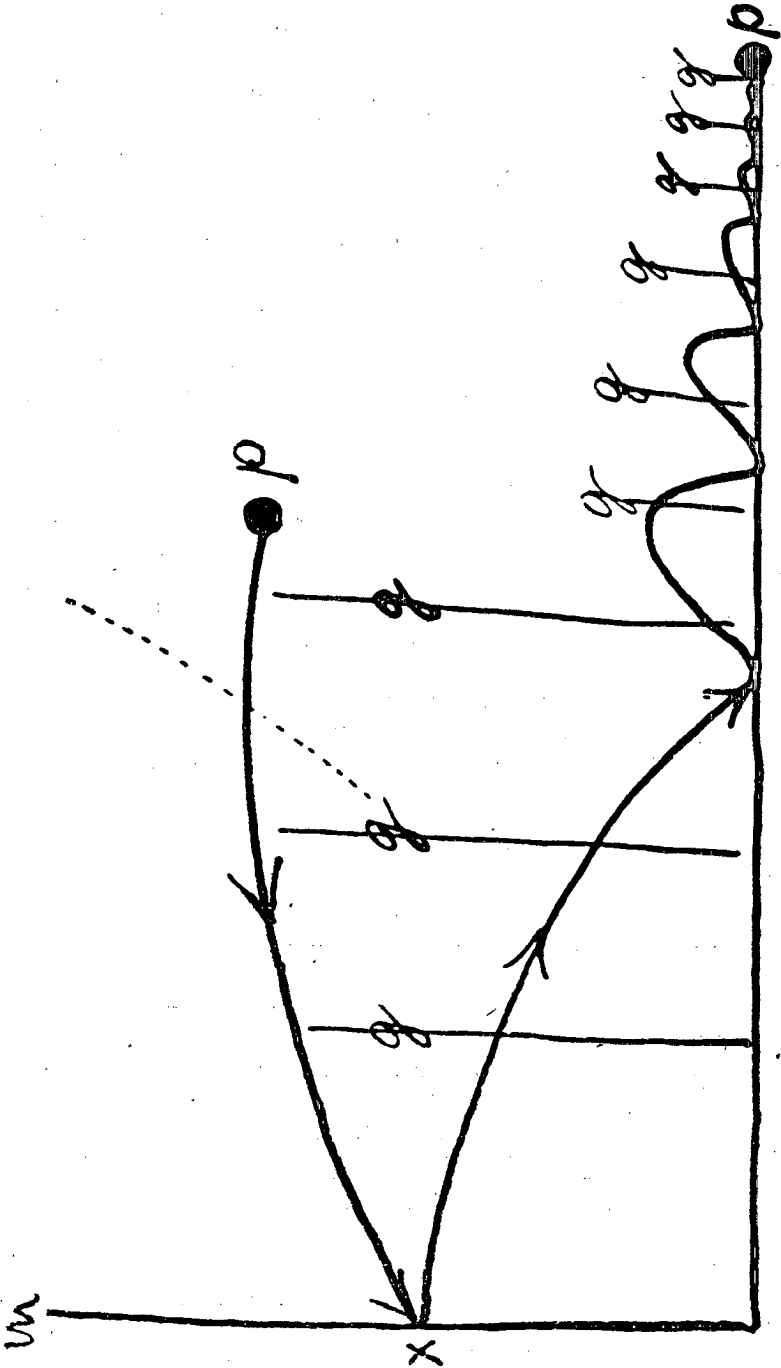
Quest'albero in sé e fuori di sé, in relazione alle altre piante che gli sono intorno, in relazione agli strati di terra che esso compenetra, ha un'armonia di forze che premono, attirano, si piegano, ora rigide ora elastiche.

Un albero, una bestia, un uomo, sono forme e colori che la vita manifesta per esprimersi dall'occulto al tangibile.

« Descrizione lineare di uno sforzo meccanico »

Non sono forze ipotetiche, ma vere, i cui elementi sono esattamente calcolati in meccanica.

Prima di lanciare una palla di gomma elastica contro il muro io posso descrivere con una linea il tragitto che compirà la palla, i rimbalzi ecc. In un momento ho sentito il peso della palla, la materia elastica di cui è formata, la forza del mio braccio, l'inclinazione del muro ecc., ed ho sentito le proporzioni di queste linee-forza. La palla vincerà la forza d'inerzia, arriverà al muro, si schiaccerà contro la superficie rigida, rimbalzerà indietro, cadrà al suolo, e dopo altri rimbalzi a poco a poco resterà immobile.

Tutto questo sforzo meccanico potrà essere da me descritto con un insieme di linee. E queste linee non saranno ipotetiche, ma segneranno veramente la via per cui la diverse forme hanno agito sulla palla.

P = palla
M = muro
X = punto dove batterà la palla
G = forza di gravità che tende a portare la palla verso il suolo.

« Un nuovo mondo più grande esiste dietro a quello che vediamo comunemente tutti i giorni ».

Pensate alle innumerevoli cause che possono creare di questi movimenti di forze, e vi accorgerete dei nuovi spostamenti e deformazioni che subiscono queste linee dalle influenze tra un gruppo di forze ed un altro, e tra un gruppo di gruppi ed altri ecc. così infinitamente. Ogni semplice atto influisce sopra un altro, e con una catena ininterrotta di influenze ci si scopre un mondo tutto legato tenuto e coinvolto nelle stesse leggi. Ci si scopre un *nuovo mondo* con nuove forme, sempre cangianti, sempre rinnovantisi. Forze vive di vita più vera di quella che ci offrono gli occhi che semplicemente guardarono pedestremente.

« Le leggi meccaniche fondamento di tutta la vita »

In meccanica si considera il parallelogrammo delle forze cioè la composizione e la decomposizione dei movimenti. Si considera la velocità, il tempo, l'inerzia, le leggi della caduta, le cause perturbatrici, il lavoro (la sua genesi, l'assorbimento e la sua restituzione), la massa, la potenza, l'azione e la reazione, l'elasticità, la confricazione, l'equilibrio, l'attrazione, la leva, il centro di gravità, la pressione, l'accelerazione virtuale e reale, l'accelerazione centripeta e centrifuga, la percussione centrale o eccentrica, le forze periodiche, le oscillazioni ecc. ecc.

Tutte queste proprietà del movimento formano la base della vita, formano *tutto ciò che succede.*

Se gli scienziati positivamente studiano e si sforzano di catalogare le leggi, e di misurare la loro portata e il loro modo d'agire ecc., gli artisti studiano le manifestazioni della vita per rubarne il palpito segreto. Essi si informano di questo ritmo, sforzano le cose e le forme di tutti i giorni mostrando ognuno un nuovo mondo, specchio di un proprio carattere e di una predilezione.

Se la scienza ha di buono di portare una certa *positività,* che fin ora l'arte non ha avuta, essa, per il difetto di questa stessa sua qualità, esclude la possibilità di altre forze e di altre leggi.

« Anche lo stato d'animo umano e la forza psichica s'informano delle leggi meccaniche »

L'arte considera qualche cosa di più complesso che non sia semplicemente la gravità l'inerzia la velocità.

L'arte considera qualche cosa che ci interessa più intimamente: le nostre passioni. Sono anch'esse dei movimenti, ma movimenti interni, fissati in un groviglio di leggi più complicate non considerate ancora dalla scienza ufficiale.

Tutto il mio sforzo nel tendere a dare esteso il mio concetto mi porterebbe a parlare della scienza, diremmo così, non ufficiale: dell'*occultismo*.

È evidente che questa sarà la scienza del domani. Non è ancora giunto il momento in cui le migliori energie dell'umanità siano incanalate e sospinte verso questi studi. Però non credo di sbagliarmi nel pronosticare assai vicina l'epoca in cui nuove scoperte in un campo inaspettato dai più, porteranno la scienza e l'arte in un nuovo e più largo ordine di idee. I fenomeni chiamati occulti (spiritismo, mediumismo, telepatia, alchimia, rabdomanzia, astrologia, magia, divinazione ecc.) sono studiati scientificamente dall'Ecole de psychologie di Parigi che ne pubblica periodicamente i risultati.

Si è arrivati a *provare* assolutamente l'esistenza del fluido magnetico chiamato da Tromelin *force-biologique*; forza capace, per il solo avvicinamento di qualunque mano o di una qualunque parte del corpo, di far girare un *moteur à fluide*.

Questo risultato è già stato *molto importante*, ma ancora restano molti misteri da delucidare. E per ciò, malgrado le mie credenze personali, non posso parlare che di leggi-forze già ammesse da tutti e che non escono dalle constatazioni fisico-chimiche.

* * *

Si è detto che la pittura chiamata *pittura degli stati d'animo* è personale e soggettiva. Rispondo che si può concepire solo un'arte che sia personale, ché un'arte impersonale e oggettiva non può esistere; ad esempio, una pittura oggettiva sarebbe la copia della realtà, e per ciò nessuno se ne interesserebbe.

Delle *forme* che non rappresentano né un albero né una faccia umana né una casa e nulla di ciò che vediamo nella così detta realtà, hanno le stesse possibilità di esistenza della realtà stessa. Basterebbe sostituire una delle leggi già enunciate della meccanica con un'altra, delle leggi vegetali minerali o animali, con un'altra, perché ci si offrisse alla vista un mondo nuovo.

Sempre l'arte ha rappresentato un mondo nuovo, diverso da quello di tutti i giorni; e noi vogliamo dipingere un mondo sempre più nuovo; vogliamo dare sempre altre facce della natura.

« La natura ha infinite possibilità »

Nuove forme e colori rappresentanti dei nuovi organismi nati nella plastica plasmabilissima del pensiero umano, secondo l'intuizione sensibilissima di nuove possibilità, sono altrettanto veri che tutti gli altri già esistenti e a tutti noti.

Perché un albero è fatto così, e il suo fogliame è verde? Infinite cause l'avrebbero potuto fare turchino o rosso o bianco... Un albero diventerebbe tutto bianco se gli levassimo la luce. Se non ci fosse la luce la vegetazione sarebbe tutta bianca. Immaginatevi una foresta tutta bianca scialba!... Una piantina messa a vegetare al buio cresce tutta bianca perché si sopprime l'azione della luce sulla clorofilla.

Ho visto degli arbusti nati in fondo a delle caverne dove mai è penetrata la luce; sono completamente bianchi, sono curiosissimi, sembran partecipare la vita di un altro mondo. Potete negare la realtà di certi fiori, di certi animali e di certi uomini di una lontanissima plaga solo perché non li avete mai visti?

In certe foreste dell'America trovate in terra, sotto un albero, delle forme che sono identiche ad una comunissima foglia, sembra una foglia caduta; andate per toccarla e vedete che si muove, cammina, sono dei vermi. E ci sono dei fiori *identici* a dei vermi che penzolano da rami. Fusione del regno vegetale col regno animale, negli ambienti vergini dove la civiltà è ben lontana. Nell'epoca preistorica vivevano degli animali e delle piante che molti chiamerebbero *forme astratte, non vere, soggettive.*

« L'arte antidiviene la scienza »

L'uomo è una parte della natura. L'artista è un uomo che ode *anche* le parole che natura non ha ancora detto.

L'artista è uno scopritore che si serve di una sensibilità raffinata per forare il velo che copre la natura. Ed esso è molte volte un profeta. I greci profusero nelle loro statue un cranio sviluppato come allora non poteva esistere e che oggi la scienza antropologica constata sulla realtà misurando l'angolo facciale di Campfer.

L'aspetto che comunemente offre la natura *è una delle sue possibilità.* Infiniti sono gli aspetti perché infinite sono le combinazioni delle sue leggi.

« Uno stato d'animo può essere rappresentato con forme nuove »

Un nuovo aspetto è una nuova armonia, è una nuova parola, bisogna intenderla, studiarla, capirla e farla propria. È stupido chiamare un'opera di mala fede il quadro che *subito* non si comprende. Molti pittori contemporaneamente hanno eseguito dei quadri con forme astratte obliando completamente la riproduzione banale, *senza sapere l'uno dell'altro.*

E degli altri, con scopo diversissimo di quello di voler creare un quadro disegnarono delle forme esprimenti uno stato d'animo; sembrano quadri della nostra pittura. Questi furono dei mediums che si dissero guidati da una entità fuori della loro volontà e personalità. E furono dei mistici che si dissero ispirati da una Divinità. Ma in tutti i modi essi furono sempre degli ipersensibili, armati di una potenza di veduta e di pensiero al di là del comune.

Chi ha avuto tra le mani i volumi di Leadbeater *Man visible and invisible* e *Thought Forms* non può fare a meno di osservare la concomitanza di rappresentazione fra stati d'animo di un mistico ultrasensibile quale è Leadbeater e quelli di un pittore modernissimo.

« Modo espressivo del quadro antico ed in quello moderno »

Abbiamo veduto come ogni linea ed ogni colore siano come vere e proprie note musicali che accozzate sapientemente, come nella musica, ci trasmettono delle emozioni di dolore, di eroismo, di allegrezza, di tristezza.

Abbiamo veduto che un oggetto o un animale, o un insieme di oggetti o di animali, ci dà uno dei sopraccennati stati d'animo perché in sé contiene dei rapporti di linee e di colori. Cioè a dire che visivamente l'oggetto esiste per noi solo come rapporto di forma e di colore.

È per ciò che mi sento in diritto di affermare che anche delle forme nuove hanno gli elementi necessari di linee e di colore per produrre lo stato d'animo. Un quadro che rappresenta tali forme nuove contiene gli stessi elementi di sensibilità di un quadro contenente figure umane oggetti e vegetazioni comuni.

Anzi in tali forme astratte costruite secondo le pressioni ed i sobbalzamenti dello stato d'animo possono esprimersi questi elementi di sensibilità meglio con figure non create *espressamente* per questo scopo. I pittori antichi riproducendo il mondo esteriore lo facevano passare attraverso la loro sensibilità influenzandolo col loro stato d'animo. Tale influenza costituisce la parte artistica del quadro.

Noi pittori moderni invece prendiamo dentro noi stessi questo stato d'animo e lo diamo in forme astratte senza ricorrere alle forme del mondo esteriore.

« Non è vero che i pittori antichi copiassero la realtà »

Nessuno dei quadri antichi, celebri, è una copia del vero. Le carni non sono color carne, i vestiti non hanno i colori della stoffa comune, e gli alberi e le acque non dànno i colori e le forme che si potrebbe avere con una autocrome Lumière. Prendo ad esempio uno dei quadri più noti e nel punto che più ha attratto ed interessato la schiera degli artisti e dei conoscitori: « La Flora » di Tiziano. In questa tela ove ogni tinta ed ogni morbidezza di linee esprime la mollezza e la voluttuosità dell'epoca veneziana *non è affatto* la riproduzione analitica e perfetta di una « carne » « femminile ». Sfido a trovare un decolleté che abbia tali riflessi e tali colorazioni, del resto tale copia fedele non era lo scopo dell'autore il quale non si proponeva di fare un ritratto ma di fissare uno stato d'animo e precisamente un insieme di tinte e di linee *equivalente*, cioè che suscitasse la stessa impressione di una passione carnale per una donna voluttuosa. Prova fondamentale di questo è che *tali toni* si ripetono *in ogni quadro* del Tiziano comunque ne vari il soggetto: segno evidente che l'autore è domi-

nato sempre da quello stato d'animo rispecchiante tutto il suo spirito. Prendete infatti una porzione qualunque del quadro e guardatelo capovolto: avrete sempre le stesse rivelazioni che guardando il quadro così com'è.

« Rassegna della pittura »

Dunque in tutte le epoche la pittura espresse sempre qualche cosa di nuovo e di inaspettato che comunemente non si vede nella natura. In certo modo informarono il pubblico di nuove rivelazioni di forme e di colori che in natura non esistono, forme e colori che esistono nell'animo e nel cervello dell'artista il quale si sforza di comunicare e di fare comprendere alla comunità degli uomini. Furono coscienti questi antichi pittori della missione precisa della loro arte e dell'ufficio delle loro ideali trasformazioni e deformazioni? La ristrettezza di soggetto nella quale operarono è indice quasi certo di aver agito inconsciamente pure assurgendo talvolta ad alte concezioni geniali. Oppure la potenza dei signori ecc., che ordinavano il quadro e la statua, imponeva loro quel dogma e non altro?

Il Perugino, Raffaello, Michelangelo, Leonardo da Vinci, il Correggio e il Tiziano, sentirono o furono obbligati a sentire tutta la drammaticità della concezione religiosa del secolo decimosesto? Roussin, Mignard, Van Dyck, Le Sueur, Le Brun, Rigaud, Philippe de Champaigne, Rubens, sentirono o furono obbligati ad esternare quel sentimento di eroismo mitologico pagano nel loro secolo decimosettimo?

Copley, David, Greuze, Boucher, Vanloo, Watteau, furono intenzionalmente presi totalmente dalla frivolezza dagli idilli amorosi e dal patriottismo del secolo decimottavo, il secolo della rivoluzione e dell'impero?

Perché infine furono così unilaterali di intendimento di predilezioni e anche di fattura nel secolo decimosettimo Salvator Rosa, Murillo, Rembrandt, Ribera, Claude Lorrain, Vernet, Hobbema, Paul Potter, Jordaens, e nel decimonono i romantici Raffaelli, Delacroix, Ingres, Delaroche, Corot, Diaz, Meissonnier, Fromentin? ecc.

La vera coscienza d'arte si è manifestata solamente nella mente dei pittori moderni, i quali espressero più volte sebbene sovente un poco nebulosi il parere che l'arte non è copia della natura nel senso comune della parola. Un pittore francese di talento disse finalmente e nettamente che: « l'art doit arranger la Nature et non la traduire. Le commencement de l'art c'est la deformation ».

Da questo momento l'artista si trovò veramente con le mani sciolte alquanto dalle corde delle convenzioni. E specialmente a Parigi, dove prima d'ogni altro luogo si amò la raffinatezza dei gusti e le originalità illimitate, nacquero centinaia di scuole rivoluzionarie strane e liberiste. Da quel momento in cui il pittore si trovò davanti la tela bianca e il suo cuore libero sufficientemente, esso cominciò a sentire se stesso. Si sentì interprete di una natura che doveva passare il vaglio della propria personalità. Ed ognuno si trovò in mano la libertà spregiudicata, col relativo dolore e ritorcimento di non poter tradurre l'acutezza del proprio Io

sensibile. Trovar in mano ad un tratto tutta la propria anima galoppante sfrenatamente nei sogni e doverla tradurre coi sottili mezzi meccanici provocò in quegli artisti geniali una serie di ritorcimenti dolorosi in mezzo a vittorie a delusioni a disfatte. Allora per istinto tutte le facoltà tutti i mezzi e tutte le audacie furono diretti verso lo studio della tecnica. E la tecnica divenne essa stessa un'idea da esprimere; ed ogni tecnica divenne una scuola metodo e un nuovo ideale. In generale, le scuole furono divise sempre in due schiere: i veristi, e gli idealisti (realistes, et idéalistes), gli uni tesero con nuove tecniche e nuovi espedienti a rendere il quadro sempre più *vero*, gli altri, sempre più *ideale*; ma in verità, tutti deformarono e snaturarono *con coscienza* ciò che fino ad allora generalmente non si era fatto.

I veristi furono Courbet, Manet, Millet, Lapade, Degas, Raffaelli, Lhermitte ecc.: notate il quadro di Degas « La stiratrice » e vi troverete più che in ogni altro l'intenzione di dare il caldo soffocante della stanza dove brucia un grosso fornello, la fatica e la pressione che esercita la stiratrice col ferro caldo, e la solidità pieghevole di carta pecora dei colletti e delle camicie inamidate che si arrotolano sotto il ferro, il tutto ottenuto con una tecnica sintetica larga e intelligente. Schuffenecker, Toulouse Lautrec, Hels, Anquetin, formarono una scuola di idealisti, dalla quale poi, per tendenza diversa di studio e di colore si distaccò un gruppo: Luce, Angrand, Signac, Pissarro ecc. (le tachisme, le pointillisme), Paul Sérusier, Vuillard, Roussel, Vallotton, Ranson, Bonnard, difesero l'idea prima di sintetismo disegnando le sole caratteristiche, scuola che fu chiamata dei neotradizionalisti, e dei deformatori.

Alla schiera degli idealisti, sono da aggiungere Filliger, Denis, Bernard, La Rochefoucauld ecc., chiamati i mistici, per le deformazioni allegoriche delle loro figure.

Altri idealisti veristi di valore, furono Puvis de Chavannes, Moreau, Gauguin, Odilon Redon ecc., i quali riassunsero quasi totalmente, a mio parere, tutti gli altri.

* * *

L'artista e l'inventore devono sviluppare enormemente il *subcosciente*.

Lo stato di sub-coscienza non è affatto incoscienza, ma invece coscienza-superiore; è coscienza e conoscenza di un *vero* più lontano, più nascosto ed occulto. Tutti i grandi artisti e scienziati furono sempre fatalmente dei grandi *sbadati*. Ma nell'istante in cui le loro pupille ed il cervello si perdevano lontano, la loro volontà afferrava una cosa non comune e certamente straordinaria. È doveroso ed esatto quindi chiamare *astrazione* questa loro sbadataggine.

Più profondo è questo stato di astrazione e più l'artista il poeta o l'inventore evidentemente *pescano nel lontano substrato universale.*

Io non so se sia vera la teoria della filosofia-psicologica-religiosa indiana che ammette altri mondi compenetrati col nostro terreno. Non so se sia realtà o immaginazione il piano astrale, il piano mentale, e il piano Buddico...

Io non so neanche ammettere la teoria teosofica così vasta complicata e particolareggiata sebbene io, al dire di molti occultisti credenti, sia già penetrato in questi mondi.

Dal primo giorno in cui cominciai a *vedere*, come dicono i teosofi e gli occultisti, volli disegnare dipingere e fermare sulla carta e sulla tela queste visioni.

Lo stato in cui io mi metto, per lo più volontariamente, non è medianico e sonnambolico, perché io non cado in trance.

La definizione di questo stato esatto, ma difficile da far comprendere, è: *subcoscienza cosciente*.

Questo quadro invisibile agli altri (1) è formato di colori per lo più vivacissimi, in vibrazione velocissima nell'aria... (o nell'etere).

Il quadro è l'espressione di un sentimento mio o di altri; oppure può essere provocato da una musica o da un rumore.

Talvolta invece non scopro nessuna causa che possa aver provocato quelle forme, per lo più banali in questo caso.

Oppure vedo una scena che è tanto lontana e tanto piccina da non arrivare a capirne le forme. Ma basta un mio sforzo di volontà per giungere dentro la scena stessa e conoscerne tutti i particolari e gli infiniti movimenti.

Con tutto questo IO NON POSSO DIRE se siano vibrazioni astrali o mentali; ED IO NON SO se queste *forme*, viventi una vita mille volte più intensa della nostra, vengano create dalla mia psiche o se esse stesse vengano a me quando io apro la finestra della mia anima.

Troppo lontani si è col metodo sperimentale e scientifico per arrivare alla constatazione di questi fenomeni. L'arte ha sempre antidivenuto la scienza, ed ancora questa volta io credo che la pittura arriverà a riprodurre questa vita elementare della nostra anima che è quella universale e caotica.

Se i pittori si dedicarono sempre allo studio delle *passioni umane* cercando di rappresentarle coi segni plastici e cromatici, mi pare evidente che questa « Pittura Occulta » sia veramente la realtà più profonda perché è l'*Origine* dei nostri sentimenti.

Il pensiero e il sentimento umano sono vibrazioni che non sono certamente delimitate dal nostro corpo fisico, ma è evidente e *sperimentale* che sono una forza simile all'elettricità od all'onda hertziana che si propaga indefinitamente per l'etere.

Le forme viventi create da questa forza-vibratoria sono l'essenza dei nostri fremiti di odio, d'amore, di lussuria, di misticismo, di paura, di coraggio, di abnegazione, di sacrificio ecc.

Dipingo quindi non gli atteggiamenti di un umano, contorto da dolore, ma la vibrazione della sua anima dolorante o il DOLORE STESSO.

* * *

Ininterrottamente le molteplici variazioni della pittura antica e moderna hanno portato passo a passo verso lo studio della pittura occulta.

---

(1) In certi casi, altri vedono la stessa cosa, ed un ipnotizzato o un sensitivo quasi sempre possono vedere la mia stessa visione.

Il cubismo e il dinamismo plastico sono anche essi tentativi di penetrare la materia nella sua compagine statica e dinamica.

Il cubismo e il dinamismo plastico non vedono la loro *attuazione* PRATICA e VERA che nella « Pittura Occulta ».

Mi auguro che i pittori di sensibilità più profonda della normale si sforzino di penetrare questo immenso mondo occulto, e mi auguro sinceramente che essi possano *vedere* ben più precisamente ed al di là di ciò che io ho potuto fare fino ad ora.

* * *

È giunto il momento in cui i poeti della parola del colore e della musica possono evocare nella realtà più reale le visioni che fin'ora furono sogno.

E la finiscano i panciuti *savants* dalle loro cattedre a predicare troppo scetticismo. E la finiscano i cadenti vecchissimi crollanti teosofi superstiziosi a predicare la paura ed a scavare nella mummia marcita della filosofia indiana.

* * *

Particolari pratici ai giovani di spirito, a coloro che se ne interessano *profondamente*.

NOTA

Siccome non ho mai clamato forte le mie teorie ed illustrato con la violenza necessaria ai nostri tempi i miei quadri, siccome ho lavorato fin a tempo fa nell'esilio di una campagna prossima alla città-morta-Ravenna, siccome volontariamente ed involontariamente si cerca di seppellirmi nel numero ora stragrande dei pittori astratti dello stato d'animo, siccome sono stato il primo costruttore ed ideatore di questa pittura denominata da me « Pittura Occulta » dichiaro di avere scritto la teorica di quest'arte nel libro *Arte dell'avvenire* edito nel 1910, di avere esposto nell'Esposizione Bozzetti dicembre 1912 della Società B. A. in Firenze sala 5ª numeri 488 e 489 due « Decorazioni per salotto », e di avere esposto nell'Esposizione Libera Futurista Internazionale in Roma Via del Tritone, 125 « Galleria Sprovieri » i quadri seguenti come nel catalogo a pag. 12.

1. Paganini.
2. Edgard Poe.
3. La musica della danza.
4. Ritmi forme e colori di un risveglio a finestra aperta.
5. Lussuria.
6. Intossicazione.

Cioè a dire i primi quadri *non rappresentativi*, ma costruiti con forme astratte, irreali, *occulti*.

II

MANIFESTI

Manifesto tenico della letteratura futurista (1912)

di *F.T. Marinetti*

11 Maggio 1912.

In aeroplano, seduto sul cilindro della benzina, scaldato il ventre dalla testa dell'aviatore, io sentii l'inanità ridicola della vecchia sintassi ereditata da Omero. Bisogno furioso di liberare le parole, traendole fuori dalla prigione del periodo latino! Questo ha naturalmente, come ogni imbecille, una testa previdente, un ventre, due gambe e due piedi piatti, ma non avrà mai due ali. Appena il necessario per camminare, per correre un momento e fermarsi quasi subito, sbuffando! Ecco che cosa mi disse l'elica turbinante, mentre filavo a duecento metri sopra i possenti fumaioli di Milano. E l'elica soggiunse:

1. — BISOGNA DISTRUGGERE LA SINTASSI DISPONENDO I SOSTANTIVI A CASO, COME NASCONO.

2. — SI DEVE USARE IL VERBO ALL'INFINITO, perché si adatti elasticamente al sostantivo e non lo sottoponga all'*io* dello scrittore che osserva o immagina. Il verbo all'infinito può, solo, dare il senso della continuità della vita e l'elasticità dell'intuizione che la percepisce.

3. — SI DEVE ABOLIRE L'AGGETTIVO perché il sostantivo nudo conservi il suo colore essenziale. L'aggettivo avendo in sè un carattere di sfumatura, è inconcepibile con la nostra visione dinamica, poiché suppone una sosta, una meditazione.

4. — SI DEVE ABOLIRE L'AVVERBIO, vecchia fibbia che tiene unite l'una all'altra le parole. L'avverbio conserva alla frase una fastidiosa unità di tono.

5. — OGNI SOSTANTIVO DEVE AVERE IL SUO DOPPIO, cioè il sostantivo deve essere seguito, senza congiunzione, dal sostantivo a cui è legato per analogia. Esempio: uomo-torpediniera, donna-golfo, follarisacca, piazza-imbuto, porta-rubinetto.

Siccome la velocità aerea ha moltiplicato la nostra conoscenza del mondo, la percezione per analogia diventa sempre più naturale per l'uomo.

Bisogna dunque sopprimere il *come*, il *quale*, il *simile a*. Meglio ancòra, bisogna fondere direttamente l'oggetto coll'immagine in iscorcio mediante una sola parola essenziale.

6. — ABOLIRE ANCHE LA PUNTEGGIATURA. Essendo soppressi gli aggettivi, gli avverbi e le congiunzioni, la punteggiatura è naturalmente annullata, nella continuità varia di uno stile *vivo* che si crea da sé, senza le soste assurde delle virgole e dei punti. Per accentuare certi movimenti e indicare le loro direzioni, s'impiegheranno segni della matematica: $+ - \times : = > <$, e i segni musicali.

7. — Gli scrittori si sono abbandonati finora all'analogia immediata. Hanno paragonato per esempio l'animale all'uomo, il che equivale ancora, press'a poco, a una specie di fotografia. Hanno paragonato per esempio un fox-terrier a un piccolissimo puro-sangue. Altri, più avanzati, potrebbero paragonare quello stesso fox-terrier trepidante, a una piccola macchina Morse. Io lo paragono invece, a un'acqua ribollente. V'è in ciò una GRADAZIONE DI ANALOGIE SEMPRE PIÙ VASTE, vi sono rapporti sempre più profondi e solidi, quantunque lontanissimi.

L'analogia non è altro che l'amore profondo che collega le cose distanti, apparentemente diverse ed ostili. Solo per mezzo di analogie vastissime uno stile orchestrale, ad un tempo policromo, polifono, e polimorfo, può abbracciare la vita della materia.

Quando nella mia *Battaglia di Tripoli* ho paragonato una trincea irta di baionette a un'orchestra, una mitragliatrice ad una donna fatale, ho introdotto intuitivamente una gran parte dell'universo in un breve episodio di battaglia africana.

Le immagini non sono fiori da scegliere e da cogliere con parsimonia, come diceva Voltaire. Esse costituiscono il sangue stesso della poesia. La poesia deve essere un seguito ininterrotto d'immagini nuove senza di che non è altro che anemia e clorosi.

Quanto più le immagini contengono rapporti vasti, tanto più a lungo esse conservano la loro forza di stupefazione. Bisogna — dicono — risparmiare la meraviglia del lettore. Eh! via! Curiamoci, piuttosto, della fatale corrosione del tempo, che distrugge non solo il valore espressivo di un capolavoro, ma anche la sua forza di stupefazione. Le nostre vecchie orecchie troppe volte entusiaste non hanno forse già distrutto Beethoven e Wagner? Bisogna dunque abolire nella lingua tutto ciò che essa contiene in fatto d'immagini stereotipate, di metafore scolorite, e cioè quasi tutto.

8. — NON VI SONO CATEGORIE D'IMMAGINI, nobili o grossolane o volgari, eccentriche o naturali. L'intuizione che le percepisce non ha né preferenze né partiti-presi. Lo stile analogico è dunque padrone assoluto di tutta la materia e della sua intensa vita.

9. — Per dare i movimenti successivi d'un oggetto bisogna dare la *catena delle analogie* che esso evoca, ognuna condensata, raccolta in una parola essenziale.

Ecco un esempio espressivo di una catena di analogie ancora mascherate e appesantite dalla sintassi tradizionale.

« *Eh sì! voi siete, piccola mitragliatrice, una donna affascinante, e sinistra, e divina, al volante di un'invisibile centocavalli, che rugge con scoppi d'impazienza. Oh! Certo fra poco balzerete nel circuito della morte, verso il capitombolo fracassante o la vittoria!... Volete che io vi faccia dei madrigali pieni di grazia e di colore? A vostra scelta signora.... Voi somigliate per me, a un tribuno proteso, la cui lingua eloquente, instancabile, colpisce al cuore gli uditori in cerchio, commossi... Siete, in questo momento, un trapano onnipotente, che fora in tondo il cranio troppo duro di questa notte ostinata.... Siete, anche, un laminatoio, un tornio elettrico, e che altro? Un gran cannello ossidrico che brucia, cesella e fonde a poco a poco le punte metalliche delle ultime stelle!...* (*Battaglia di Tripoli*).

In certi casi bisognerà unire le immagini a due a due, come le palle incatenate, che schiantano nel loro volo tutto un gruppo d'alberi.

Per avviluppare e cogliere tutto ciò che vi è di più sfuggevole e di più inafferrabile nella materia, bisogna formare delle STRETTE RETI D'IMMAGINI O ANALOGIE, che verranno lanciate nel mare misterioso dei fenomeni. Salvo la forma a festoni tradizionale, questo periodo del mio *Mafarka il futurista* è un esempio di una simile fitta rete di immagini:

« *Tutta l'acre dolcezza della gioventù scomparsa gli saliva su per la gola, come dai cortili delle scuole salgono le grida allegre dei fanciulli verso i maestri affacciati al parapetto delle terrazze da cui si vedono fuggire i bastimenti....* ».

Ed ecco ancora tre reti d'immagini:

« *Intorno al pozzo della Bumeliana, sotto gli olivi folti, tre cammelli accovacciati nella sabbia si gargarizzano dalla contentezza, come vecchie grondaie di pietra, mescolando il ciac-ciac dei loro sputacchi ai tonfi regolari della pompa a vapore che dà da bere alla città. Stridori e dissonanze futuriste, nell'orchestra profonda delle trincee dai pertugi sinuosi e dalle cantine sonore, fra l'andirivieni delle baionette, archi di violino che la rossa bacchetta del tramonto infiamma di entusiasmo....*

« *È il tramonto-direttore d'orchestra, che con un gesto ampio raccoglie i flauti aspri degli uccelli negli alberi, e le arpe lamentevoli degli insetti, e lo scricchiolio dei rami, e lo stridìo delle pietre. È lui che ferma a un tratto i timpani delle gamelle e dei fucili cozzanti, per lasciar cantare a voce spiegata sull'orchestra degli strumenti in sordina, tutte le stelle d'oro, ritte, aperte le braccia, sulla ribalta del cielo. Ed ecco una gran dama allo spettacolo.... Vastamente scollacciato, il deserto infatti mette in mostra il suo seno immenso dalle curve liquefatte, tutte verniciate di belletti rosei sotto le gemme crollanti della prodiga notte* ». (*Battaglia di Tripoli*).

10. — Siccome ogni specie di ordine è fatalmente un prodotto dell'intelligenza cauta e guardinga bisogna orchestrare le immagini disponendole secondo un MAXIMUM DI DISORDINE.

11. — DISTRUGGERE NELLA LETTERATURA L'« IO », cioè tutta la psicologia. L'uomo completamente avariato dalla biblioteca e dal museo, sottoposto a una logica e ad una saggezza spaventose, non offre

assolutamente più interesse alcuno. Dunque, dobbiamo abolirlo nella letteratura, e sostituirlo finalmente colla materia, di cui si deve afferrare l'essenza a colpi d'intuizione, la quale cosa non potranno mai fare i fisici né i chimici.

Sorprendere attraverso gli oggetti in libertà e i motori capricciosi la respirazione, la sensibilità e gli istinti dei metalli, delle pietre, del legno, ecc. Sostituire la psicologia dell'uomo, ormai esaurita, con L'OSSESSIONE LIRICA DELLA MATERIA.

Guardatevi dal prestare alla materia i sentimenti umani, ma indovinate piuttosto i suoi differenti impulsi direttivi, le sue forze di compressione, di dilatazione, di coesione, o i suoi turbini di elettroni. Non si tratta di rendere i drammi della materia umanizzata. È la solidità di una lastra d'acciaio, che c'interessa per sé stessa, cioè l'alleanza incomprensibile e inumana delle sue molecole o dei suoi elettroni, che si oppongono, per esempio, alla penetrazione di un obice. Il calore di un pezzo di ferro o di un legno è ormai più appassionante, per noi, del sorriso o delle lagrime di una donna.

Noi vogliamo dare, in letteratura, la vita del motore, nuovo animale istintivo del quale conosceremo l'istinto generale allorché avremo conosciuto gl'istinti delle diverse forze che lo compongono.

Nulla è più interessante, per un poeta futurista, che l'agitarsi della tastiera di un pianoforte meccanico. Il cinematografo ci offre la danza di un oggetto che si divide e si ricompone senza intervento umano. Ci offre anche lo slancio a ritroso di un nuotatore i cui piedi escono dal mare rimbalzando violentemente sul trampolino. Ci offre infine la corsa d'un uomo a 200 chilometri all'ora. Sono altrettanti movimenti della materia, fuor delle leggi dell'intelligenza e quindi di una essenza più significativa.

Bisogna introdurre nella letteratura tre elementi che furono finora trascurati:

1. *Il Rumore* (manifestazione del dinamismo degli oggetti);
2. *Il Peso* (facoltà di volo degli oggetti);
3. *L'Odore* (facoltà di sparpagliamento degli oggetti).

Sforzarsi di rendere per esempio il paesaggio di odori che percepisce un cane. Ascoltare i motori e riprodurre i loro discorsi.

La materia fu sempre contemplata da un *io* distratto, freddo, troppo preoccupato di sé stesso, pieno di pregiudizi di saggezza e di ossessioni umane.

L'uomo tende a insudiciare della sua gioia giovane o del suo dolore vecchio la materia, che possiede una ammirabile continuità di slancio verso un maggiore ardore, un maggior movimento, una maggiore suddivisione di sé stessa. La materia non è né triste né lieta. Essa ha per essenza il coraggio, la volontà e la forza assoluta. Essa appartiene intera al poeta divinatore che saprà liberarsi dalla sintassi tradizionale, pesante, ristretta, attaccata al suolo, senza braccia e senza ali perché è soltanto intelligente. Solo il poeta asintattico e dalle parole slegate potrà penetrare la essenza della materia e distruggere la sorda ostilità che la separa da noi.

Il periodo latino che ci ha servito finora era un gesto pretensioso

col quale l'intelligenza tracotante e miope si sforzava di domare la vita multiforme e misteriosa della materia. Il periodo latino era dunque nato morto.

Le intuizioni profonde della vita congiunte l'una all'altra, parola per parola, secondo il loro nascere illogico, ci daranno le linee generali di una PSICOLOGIA INTUITIVA DELLA MATERIA. Essa si disvelò al mio spirito dall'alto di un aereoplano. Guardando gli oggetti, da un nuovo punto di vista, non più di faccia o per di dietro, ma a picco, cioè di scorcio, io ho potuto spezzare le vecchie pastoie logiche e i fili a piombo della comprensione antica.

Voi tutti che mi avete amato e seguito fin qui, poeti futuristi, foste come me frenetici costruttori d'immagini e coraggiosi esploratori di analogie. Ma le vostre strette reti di metafore sono disgraziatamente troppo appesantite dal piombo della logica. Io vi consiglio di alleggerirle, perché il vostro gesto immensificato possa lanciarle lontano, spiegate sopra un oceano più vasto.

Noi inventeremo insieme ciò che io chiamo L'IMMAGINAZIONE SENZA FILI. Giungeremo un giorno ad un'arte ancor più essenziale, quando oseremo sopprimere tutti i primi termini delle nostre analogie per non dare più altro che il seguito ininterrotto dei secondi termini. Bisognerà, per questo, rinunciare ad essere compresi. Esser compresi, non è necessario. Noi ne abbiamo fatto a meno, d'oltronde, quando esprimevamo frammenti della sensibilità futurista mediante la sintassi tradizionale e intellettiva.

La sintassi era una specie di cifrario astratto che ha servito ai poeti per informare le folle del colore, della musicalità, della plastica e dell'architettura dell'universo. La sintassi era una specie d'interprete o di cicerone monotono. Bisogna sopprimere questo intermediario, perché la letteratura entri direttamente nell'universo e faccia corpo con esso.

Indiscutibilmente la mia opera si distingue nettamente da tutte le altre per la sua spaventosa potenza di analogia. La sua ricchezza inesauribile d'immagini uguaglia quasi il suo disordine di punteggiatura logica. Essa mette capo al primo manifesto futurista, sintesi di una 100 HP lanciata alle più folli velocità terrestri.

Perché servirsi ancora di quattro ruote esasperate che s'annoiano, dal momento che possiamo staccarci dal suolo? Liberazione delle parole, ali spiegate dell'immaginazione, sintesi analogica della terra abbracciata da un solo sguardo e raccolta tutta intera in parole essenziali.

Ci gridano: « La vostra letteratura non sarà bella! Non avremo più la sinfonia verbale, dagli armoniosi dondolii, e dalle cadenze tranquillizzanti! » Ciò è bene inteso! E che fortuna! Noi utilizziamo, invece, tutti i suoni brutali, tutti i gridi espressivi della vita violenta che ci circonda. FACCIAMO CORAGGIOSAMENTE IL « BRUTTO » IN LETTERATURA, E UCCIDIAMO DOVUNQUE LA SOLENNITÀ. Via! non prendete di quest'arie da grandi sacerdoti, nell'ascoltarmi! Bisogna sputare ogni giorno sull'*Altare dell'Arte*! Noi entriamo nei dominii sconfinati della libera intuizione. Dopo il verso libero, ecco finalmente LE PAROLE IN LIBERTÀ!

Non c'è, in questo, niente d'assoluto né di sistematico. Il genio ha

raffiche impetuose e torrenti melmosi. Esso impone talvolta delle lentezze analitiche ed esplicative. Nessuno può rinnovare improvvisamente la propria sensibilità. Le cellule morte sono commiste alle vive. L'arte è un bisogno di distruggersi e di sparpagliarsi, grande innaffiatoio di eroismo che inonda il mondo. I microbi — non lo dimenticate — sono necessari alla salute dello stomaco e dell'intestino. Vi è anche una specie di microbi necessaria alla vitalità dell'ARTE, QUESTO PROLUNGAMENTO DELLA FORESTA NELLE NOSTRE VENE, che si effonde, dal corpo, nell'infinito dello spazio e del tempo.

Poeti futuristi! Io vi ho insegnato a odiare le biblioteche e i musei, per prepararvi a ODIARE L'INTELLIGENZA, ridestando in voi la divina intuizione, dono caratteristico delle razze latine. Mediante l'intuizione, vinceremo l'ostilità apparentemente irriducibile che separa la nostra carne umana dal metallo dei motori.

Dopo il regno animale, ecco iniziarsi il regno meccanico. Con la conoscenza e l'amicizia della materia, della quale gli scienziati non possono conoscere che le reazioni fisico-chimiche, noi prepariamo la creazione dell'UOMO MECCANICO DALLE PARTI CAMBIABILI. Noi lo libereremo dall'idea della morte, e quindi dalla morte stessa, suprema definizione dell'intelligenza logica.

MANIFESTO DEL TEATRO DI VARIETÀ (1913)

di *F.T. Marinetti*

Pubblicato da « Lacerba » il 1° Ottobre 1913.

Abbiamo un profondo schifo del teatro contemporaneo (versi, prosa e musica) perché ondeggia stupidamente fra la ricostruzione storica (zibaldone o plagio) e la riproduzione fotografica della nostra vita quotidiana; teatro minuzioso, lento, analitico e diluito, degno tutt'al più dell'età della lampada a petrolio.

IL FUTURISMO ESALTA 'IL TEATRO DI VARIETA' perché:

1. Il Teatro di Varietà, nato con noi dall'elettricità, non ha fortunatamente, tradizione alcuna, né maestri, né dogmi, e si nutre di attualità veloce.

2. Il Teatro di Varietà è assolutamente pratico, perché si propone di distrarre e di divertire il pubblico con degli effetti di comicità, di eccitazione erotica o di stupore immaginativo.

3. Gli autori, gli attori e i macchinisti del Teatro di Varietà hanno una sola ragione d'essere e di trionfare: quella d'inventare incessantemente nuovi elementi di stupore. Da ciò, l'impossibilità assoluta di arrestarsi e di ripetersi, da ciò una emulazione accanita di cervelli e di muscoli, per superare i diversi records di agilità, di velocità, di forza, di complicazione e di eleganza.

4. Il Teatro di Varietà, solo, utilizza oggi il cinematografo, che lo arricchisce d'un numero incalcolabile di visioni e di spettacoli irrealizzabili (battaglie, tumulti, corse, circuiti d'automobili e d'aeroplani, viaggi, transatlantici, profondità di città, di campagne, d'oceani e di cieli).

5. Il Teatro di Varietà, essendo una vetrina rimuneratrice d'innummerevoli sforzi inventivi, genera naturalmente ciò che io chiamo il *meraviglioso futurista,* prodotto dal meccanismo moderno. Ecco alcuni elementi di questo *meraviglioso*: 1. caricature possenti; abissi di ridicolo; 3. ironie impalpabili e deliziose; 4. simboli avviluppati e definitivi; 5. cascate d'ilarità irrefrenabili; 6. analogie profonde fra l'umanità, il mondo animale, il mondo vegetale, e il mondo meccanico; 7. scorci di cinismo rivelatore; 8. intrecci di motti spiritosi, di bisticci e d'indovinelli che servono ad arenare gradevolmente l'intelligenza; 9. tutta la gamma del riso e del sorriso per distendere i nervi; 10. tutta la gamma della stupidaggine, dell'imbecillità, della balordaggine e dell'assurdità, che spingono insensibilmente l'intelligenza fino all'orlo della pazzia; 11. tutte le nuove significazioni della luce, del suono, del rumore e della parola, coi loro prolungamenti misteriosi e inesplicabili nella parte più inesplorata della nostra sensibilità; 12. cumulo di avvenimenti sbrigati in fretta e di personaggi spinti da destra a sinistra in due minuti (« ed ora diamo un'occhiata ai Balcani »: Re Nicola, Enver-bey, Daneff, Venizelos, manate sulla pancia e schiaffi tra Serbi e

Bulgari, un couplet, e tutto sparisce); 13. pantomime satiriche istruttive; 14. caricature del dolore e della nostalgia, fortemente impresse nella sensibilità per mezzo di gesti esasperanti per la loro lentezza spasmodica e stanca; parole gravi ridicolizzate da gesti comici, camuffature bizzarre, parole storpiate, smorfie, buffonate.

6. Il Teatro di Varietà è oggi il crogiuolo in cui ribollono gli elementi di una sensibilità nuova che si prepara. Vi si trova la scomposizione ironica di tutti i prototipi sciupati del Bello, del Grande, del Solenne, del Religioso, del Feroce, del Seducente e dello Spaventevole ed anche l'elaborazione astratta dei nuovi prototipi che a questi succederanno.

Il Teatro di Varietà è dunque la sintesi di tutto ciò che l'umanità ha raffinato nei propri nervi per divertirsi ridendo del dolore materiale e morale; è inoltre la fusione ribollente di tutte le risate, di tutti i sorrisi, di tutti gli sghignazzamenti, di tutte le contorsioni, di tutte le smorfie dell'umanità futura. Vi si gustano l'allegria che scuoterà gli uomini fra cento anni, la loro poesia, la loro pittura, la loro filosofia, e i balzi della loro architettura.

7. Il Teatro di Varietà offre il più igienico fra tutti gli spettacoli, pel suo dinamismo di forma e di colore (movimento simultaneo di giocolieri, ballerine, ginnasti, cavallerizzi multicolori, cicloni spiralici di danzatori trottolanti sulle punte dei piedi). Col suo ritmo di danza celere e trascinante, il Teatro di Varietà trae per forza le anime più lente dal loro torpore e impone loro di correre e di saltare.

8. Il Teatro di Varietà è il solo che utilizzi la collaborazione del pubblico. Questo non vi rimane statico come uno stupido voyeur, ma partecipa rumorosamene all'azione, cantando anch'esso, accompagnando l'orchestra, comunicando con motti imprevisti e dialoghi bizzarri cogli attori. Questi polemizzano buffonescamente coi musicanti.

Il Teatro di Varietà utilizza il fumo dei sigari e delle sigarette per fondere l'atmosfera del pubblico con quella del palcoscenico. E poiché il pubblico collabora così colla fantasia degli attori, l'azione si svolge ad un tempo sul palcoscenico, nei palchi e nella platea. Continua poi alla fine dello spettacolo, fra i battaglioni di ammiratori, smokings caramellati che si assiepano all'uscita per disputarsi la *stella*; doppia vittoria finale: cena *chic* e letto.

9. Il Teatro di Varietà è una scuola di sincerità istruttiva pel maschio, poiché esalta il suo istinto rapace e poiché strappa alla donna tutti i veli, tutte le frasi, tutti i sospiri, tutti i singhiozzi romantici che la deformano e la mascherano. Esso fa risaltare, invece, tutte le mirabili qualità animali della donna, le sue forze di presa, di seduzione, di perfidia e di resistenza.

10. Il Teatro di Varietà è una seconda scuola d'eroismo pei differenti records di difficoltà da vincere e di sforzi da superare, che creano sulla scena la forte e sana atmosfera del pericolo. (Es. Salti della morte, « Looping the loop » in bicicletta, in automobile, a cavallo).

11. Il Teatro di Varietà è una scuola di sottigliezza, di complicazione e di sintesi cerebrale, per i suoi clowns, prestigiatori, divinatori del pensiero, calcolatori prodigiosi, macchiettisti, imitatori e parodisti, i suoi giocolieri musicali e i suoi eccentrici americani, le cui fantastiche gravidanze figliano oggetti e meccanismi inverosimili.

12. Il Teatro di Varietà è la sola scuola che si possa consigliare agli adolescenti e ai giovani d'ingegno, perché spiega in modo incisivo e rapido i problemi più astrusi e gli avvenimenti politici più complicati. Esempio: Un anno fa, alle Folies-Bergère, due danzatori rappresentavano le ondeggianti discussioni di Cambon con Kinderlen-Watcher sulla questione del Marocco e del Congo, con una danza simbolica e significativa che equivaleva ad almeno tre anni di studi di politica estera. I due danzatori rivolti al pubblico, intrecciate le braccia, stretti l'uno al fianco dell'altro andavano facendosi reciproche concessioni di territorî, saltando avanti e indietro, a destra e a sinistra, senza mai staccarsi, tenendo ognuno gli occhi fissi allo scopo, che era quello di imbrogliarsi a vicenda. Davano un'impressione di estrema cortesia, di abile ondeggiamento, di ferocia, di diffidenza, di ostinazione, di meticolosità, insuperabilmente diplomatiche.

Inoltre il Teatro Varietà spiega luminosamente le leggi dominanti della vita:

a) necessità di complicazioni e di ritmi diversi;

b) fatalità della menzogna e della contraddizione (es.: danzatrici inglesi a doppia faccia: pastorella e soldato terribile);

c) onnipotenza di una volontà metodica che modifica le forze umane;

d) sintesi di velocità + trasformazioni (esempio: Fregoli).

13. Il Teatro di Varietà deprezza sistematicamente l'amore ideale e la sua ossessione romantica, ripetendo a sazietà, colla monotonia e l'automaticità di un mestiere quotidiano, i languori nostalgici della passione. Esso meccanizza bizzarramente il sentimento del possesso carnale, abbassa la lussuria alla funzione naturale del coito, la priva di ogni mistero, di ogni angoscia deprimente, di ogni idealismo anti-igienico.

Il Teatro di Varietà dà invece il senso e il gusto degli amori facili, leggeri e ironici. Gli spettacoli di caffè-concerto all'aria aperta sulle terrazze dei *Casinos* offrono una divertentissima battaglia fra il chiaro di luna spasmodico, tormentato da infinite disperazioni, e la luce elettrica che rimbalza violentemente sui gioielli falsi, le carni imbellettate, i gonnellini multicolori, i velluti, i lustrini e il sangue falso delle labbra. Naturalmente l'energica luce elettrica trionfa, e il molle e decadente chiaro di luna è sconfitto.

14. Il Teatro di Varietà è naturalmente antiaccademico, primitivo e ingenuo, quindi più significativo per l'imprevisto delle sue ricerche e la semplicità dei suoi mezzi. (Es.: il sistematico giro di palcoscenico che le chanteuses fanno, alla fine di ogni *couplet*, come belve in gabbia).

15. Il Teatro di Varietà distrugge il Solenne, il Sacro, il Serio, il Sublime dell'Arte coll'A maiuscolo. Esso collabora alla distruzione futu-

rista dei capolavori immortali, plagiandoli, paragonandoli, presentandoli alla buona, senza apparato e senza compunzione, come un qualsiasi numero d'*attrazione*. Così, noi approviamo incondizionatamente l'esecuzione del *Parsifal* in 40 minuti, che si prepara in un grande Music-hall di Londra.

16. Il Teatro di Varietà distrugge tutte le nostre concezioni di prospettiva, di proporzione, di tempo e di spazio. (Es.: porticina e cancelletto alti 30 centimetri isolati in mezzo al palcoscenico, e da cui certi eccentrici americani passano aprendo e ripassano richiudendo con serietà, come se non potessero fare altrimenti).

17. Il Teatro di Varietà ci offre tutti i records raggiunti finora: massima velocità e massimo equilibrismo e acrobatismo dei giapponesi, massima frenesia muscolare dei negri, massimo sviluppo dell'intelligenza degli animali (cavalli, elefanti, foche, cani, uccelli ammaestrati), massima ispirazione melodica del Golfo di Napoli e delle steppe russe, massimo spirito parigino, massima forza comparata delle diverse razze (lotta e boxe), massima mostruosità anatomica, massima bellezza della donna.

18. Mentre il Teatro attuale esalta la vita interna, la meditazione professorale, la biblioteca, il museo, le lotte monotone della coscienza, le analisi stupide dei sentimenti insomma (cosa e parola immonde), la *psicologia*, il Teatro di Varietà esalta l'azione, l'eroismo, la vita all'aria aperta, la destrezza, l'autorità dell'istinto e dell'intuizione. Alla psicologia, oppone ciò che io chiamo *fisicofollia*.

19. Il Teatro di Varietà offre a tutti i paesi che non hanno una grande capitale unica (così l'Italia) un riassunto brillante di Parigi considerato come focolare unico e ossessionante di lusso e di piacere ultra raffinato.

IL FUTURISMO VUOLE TRASFORMARE IL TEATRO DI VARIETA' IN TEATRO DELLO STUPORE, DEL RECORD E DELLA FISICOFOLLIA.

1. Bisogna assolutamente distruggere ogni logica negli spettacoli del Teatro di Varietà, esagerarvi singolarmente il lusso, moltiplicare i contrasti e far regnare sovrani sulla scena l'inverosimile e l'assurdo. (Esempio: Obbligare le chanteuses a tingersi il décolleté, le braccia e specialmente i capelli, in tutti i colori finora trascurati come mezzi di seduzione. Capelli verdi, braccia violette, décolleté azzurro, chignon arancione, ecc. Interrompere una canzonetta facendola continuare da un discorso rivoluzionario. Cospargere una romanza d'insulti e di parolacce, ecc.).

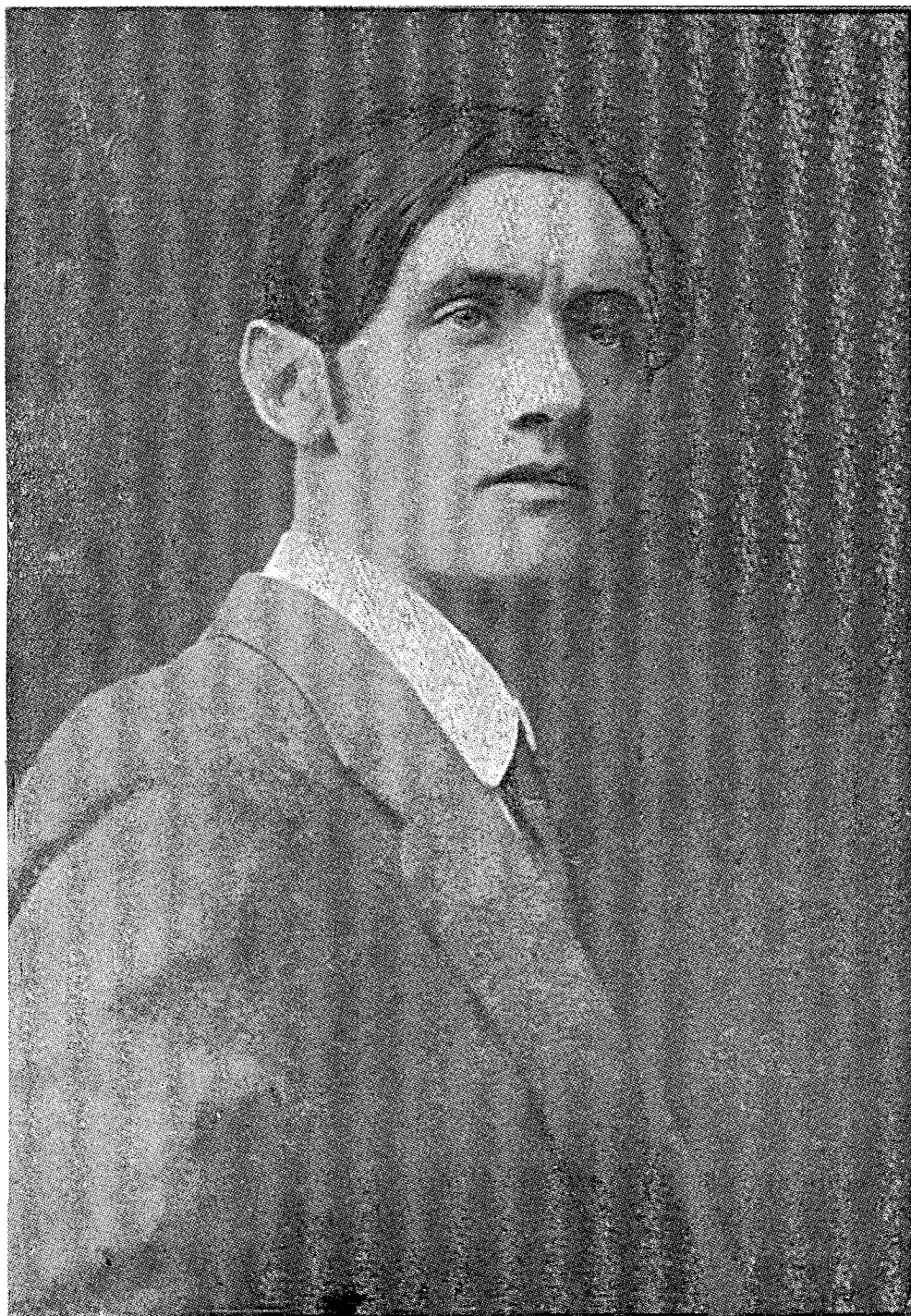
2. Impedire che una serie di tradizioni si stabilisca nel Teatro di Varietà. Combattere perciò ed abolire le *Revues* parigine, stupide, e tediose quanto la tragedia greca, coi loro Compère et Commère, che esercitano la funzione del coro antico, e la loro sfilata di personaggi e d'avvenimenti politici, sottolineati da motti di spirito, con una logica e un concatenamento fastidiosissimi. Il Teatro di Varietà non deve essere, infatti, quello che purtroppo è ancora oggi, quasi sempre un giornale più o meno umoristico.

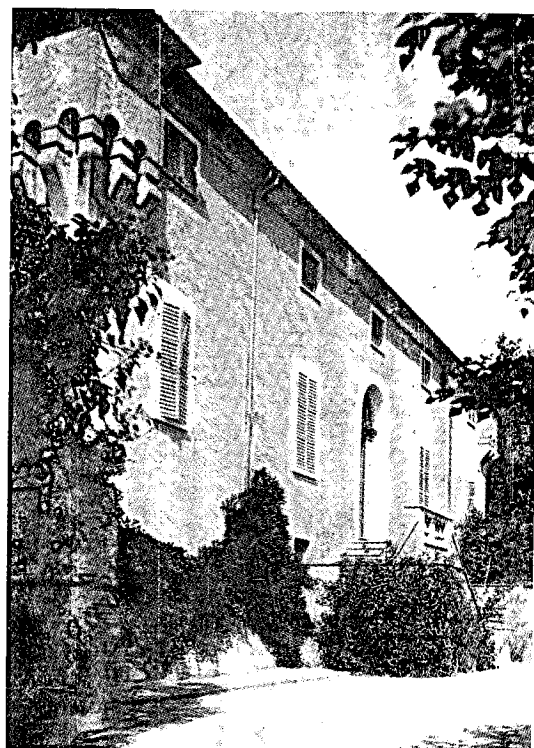
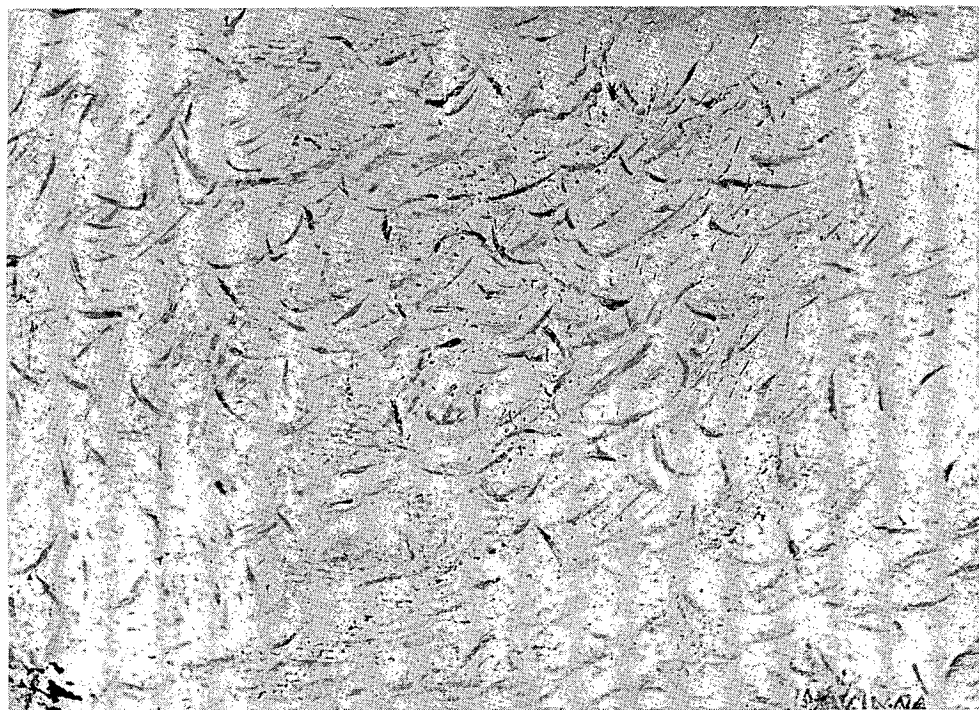
3. Introdurre la sorpresa e la necessità d'agire fra gli spettatori della platea, dei palchi e della galleria. Qualche proposta a caso: mettere della colla forte su alcune poltrone, perché lo spettatore, uomo o donna, che rimane incollato, susciti l'ilarità generale (il frack o la toilette danneggiato sarà naturalmente pagato all'uscita) — Vendere lo stesso posto a dieci persone: quindi ingombro, battibecchi e alterchi. — Offrire posti gratuiti a signori o signore notoriamente pazzoidi, irritabili o eccentrici, che abbiano a provocare chiassate, con gesti osceni, pizzicotti alle donne, o altre bizzarrie. Cospargere le poltrone di polveri che provochino il prurito, lo starnuto ecc.

4. Prostituire sistematicamente tutta l'arte classica sulla scena, rappresentando per esempio in una sola serata tutte le tragedie greche, francesi, italiane, condensate e comicamente mescolate. — Vivificare le opere di Beethoven, di Wagner, di Bach, di Bellini, di Chopin, introducendovi delle canzonette napoletane. — Metter a fianco a fianco sulla scena Zacconi, la Duse, e Mayol, Sarah Bernhardt e Fregoli. — Eseguire una sinfonia di Beethoven a rovescio, cominciando dall'ultima nota. — Ridurre tutto Shakespeare ad un solo atto. — Fare altrettanto con tutti gli autori più venerati. — Far recitare *Ernani* da attori chiusi fino al collo in tanti sacchi. Insaponare le assi del palcoscenico, per provocare divertenti capitomboli nel momento più tragico.

5. Incoraggiare in ogni modo il *genere* degli eccentrici americani, i loro effetti di grottesco esaltante, di dinamismo spaventevole, le loro grossolane trovate, le loro enormi brutalità, i loro panciotti a sorprese e i loro pantaloni profondi come stive di bastimenti, da cui uscirà con mille altre cose la grande ilarità futurista che deve ringiovanire la faccia del mondo.

Poiché, non lo dimenticate, noi futuristi siamo dei GIOVANI ARTIGLIERI IN BALDORIA, come proclamammo nel nostro manifesto « *Uccidiamo il chiaro di luna* » fuoco + fuoco + luce contro chiaro di luna e vecchi firmamenti guerra ogni sera   grandi città brandire réclames luminose   Immensa faccia di negro (30 m. altezza + 150 m., altezza della casa = 180 m.) aprire chiudere aprire chiudere occhio d'oro altezza 3 m. FUMEZ FUMEZ MANOLI FUMEZ MANOLI CIGARETTES   donna in camicia (50 m. + 120 altezza della casa = 170 m.) stringere allentare busto viola roseo lilla azzurro
          spuma di lampadine elettriche in una coppa di champagne (30 m.) frizzare svaporare in una bocca d'ombra
réclames luminose velarsi morire sotto una mano nera tenace rinascere continuare prolungare nella notte lo sforzo della giornata umana coraggio + follia mai morire né fermarsi né addormentarsi
réclames luminose = formazione e disgregazione di minerali e vegetali centro della terra   circolazione sanguigna nei volti ferrei delle case futuriste animarsi imporporarsi (gioia collera su su ancora presto più forte ancora) appena le tenebre pessimiste negatrici sentimentali nostalgiche assediano la città   risveglio sfolgorante delle vie che canalizzano durante il giorno il brulichio fumoso del la-

voro due cavalli (altezza 30 m.) far ruzzolare con una zampa palle d'oro
GIOCONDA ACQUA PURGATIVA
incrociarsi di *trrrr trrrr* Elevated *trrrr trrrr* sulla testa *trombeeebeeebeette* fiiiiiiischi sirene d'autoambulanze + pompe elettriche
trasformazione delle vie in splendidi corridoi condurre spingere logica necessità la folla verso trepidazione + ilarità + frastuono del Music-hall FOLIES-BERGERE EMPIRE CRÈME--ÉCLIPSE tubi di mercurio rossi rossi rossi turchini turchini turchini violetti enormi lettere-anguille d'oro fuoco porpora diamante sfida futurista alla notte piagnucolosa sconfitta delle stelle calore entusiasmo fede convinzione volontà penetrazione d'una réclame luminosa nella casa di rimpetto *schiaffi gialli* a quel podagroso in pantofole bibliofile che sonnecchia 3 specchi lo guardano la réclame s'immerge nei 3 abissi rossodoooorati aprire chiudere aprire chiudere delle profondità di 3 miliardi di chilometri orrore uscire uscire presto cappello bastone scala tassametro spintoni *zuu zuoeu* eccoci
barbaglio del promenoir solennità delle pantere-cocottes fra i tropici della musica leggiera odore tondo e caldo della gaiezza Music-hall = ventilatore instancabile del cervello futurista del mondo.

Arnaldo Ginna (Arnaldo Ginanni Corradini, 1915).

Bruno Corra (Bruno Ginanni Corradini).

La casa dei Ginanni Corradini a Campiano (Ravenna), frequentata anche da Francesco Balilla Pratella e F.T. Marinetti.

Il primo quadro astratto di Arnaldo Ginna: *Nevrastenia* (1908).

Arnaldo Ginna: *Risveglio a finestra aperta* (1910).

Arnaldo Ginna: *Pittura dell'avvenire* (1915).

ESPOSIZIONE DI BOZZETTI

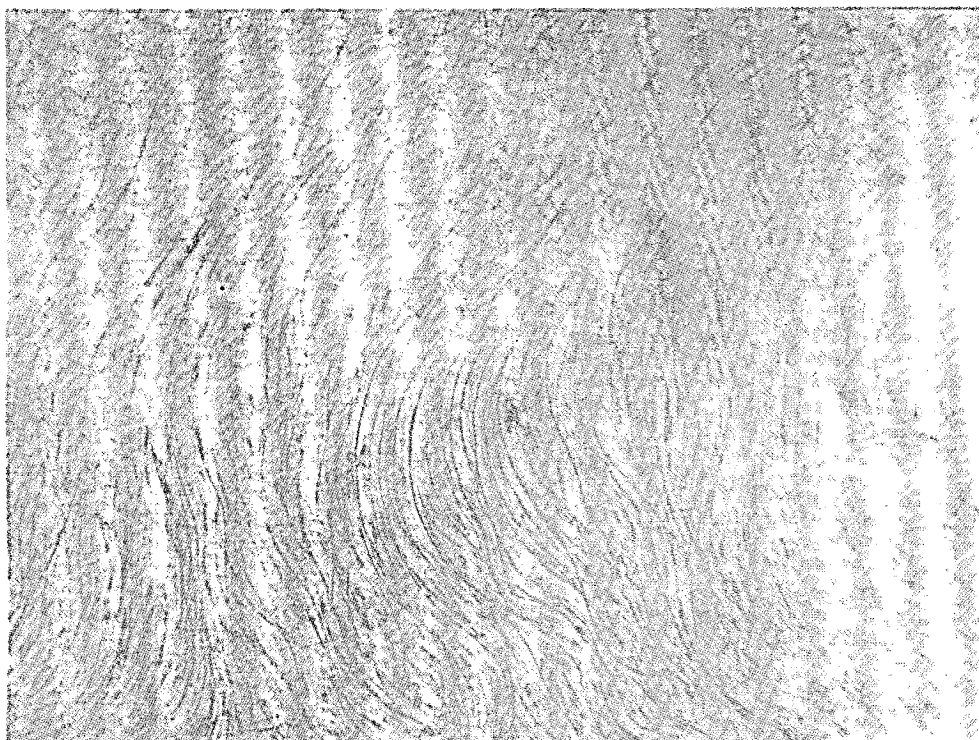
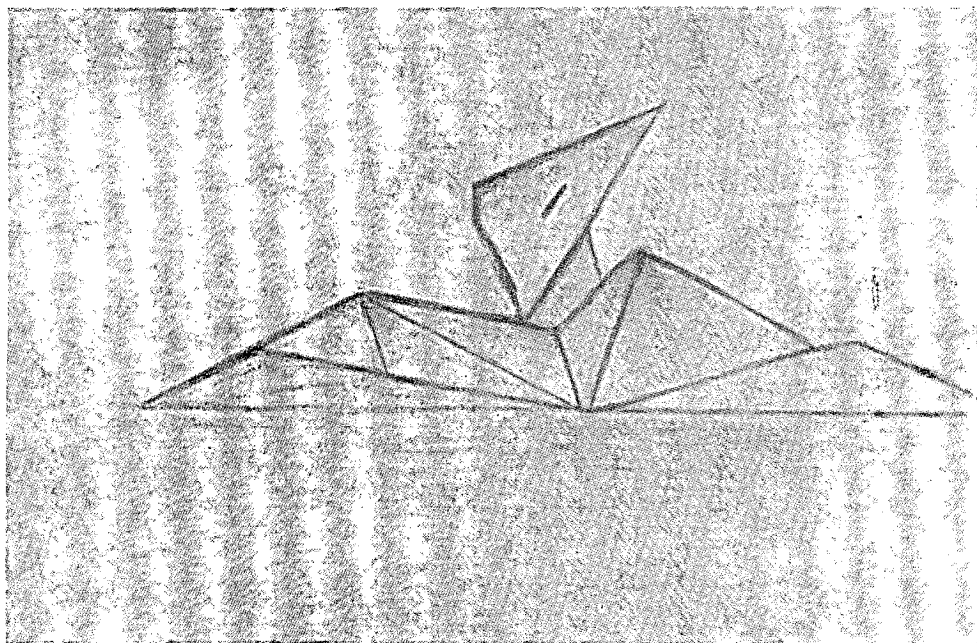
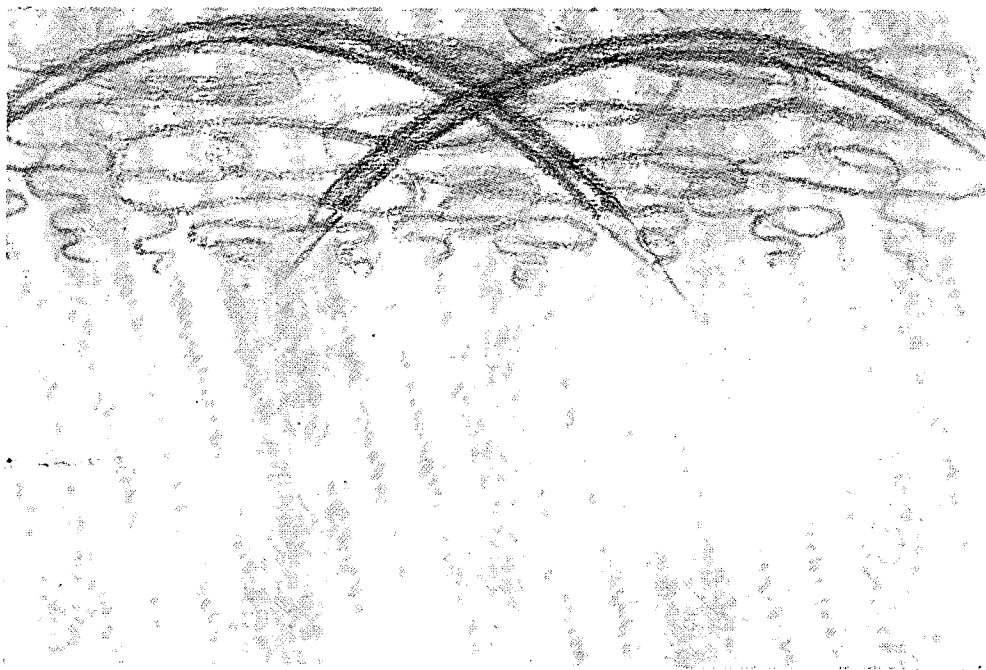
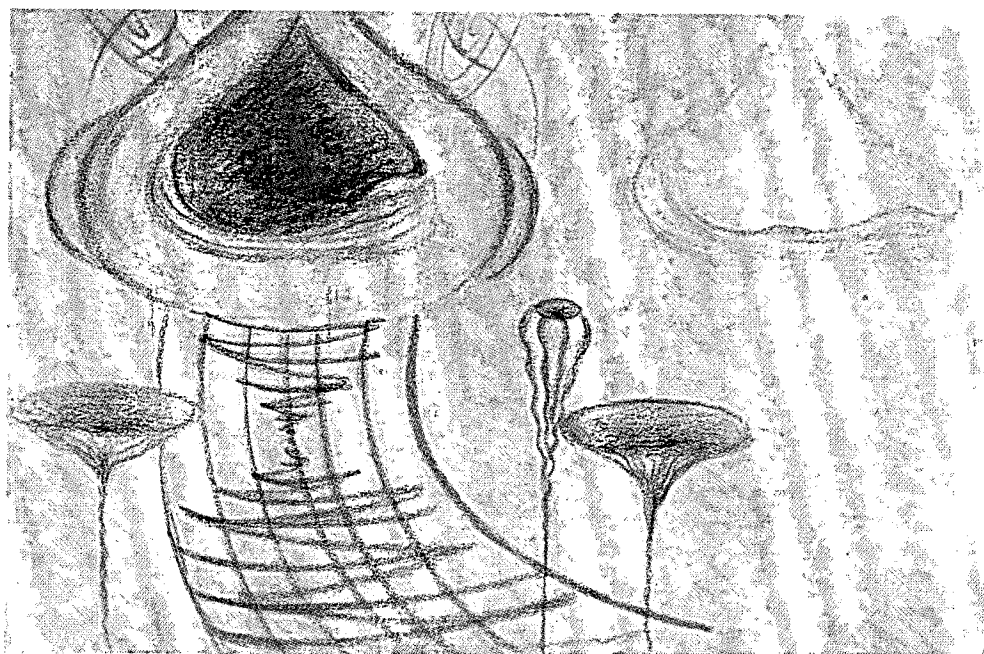
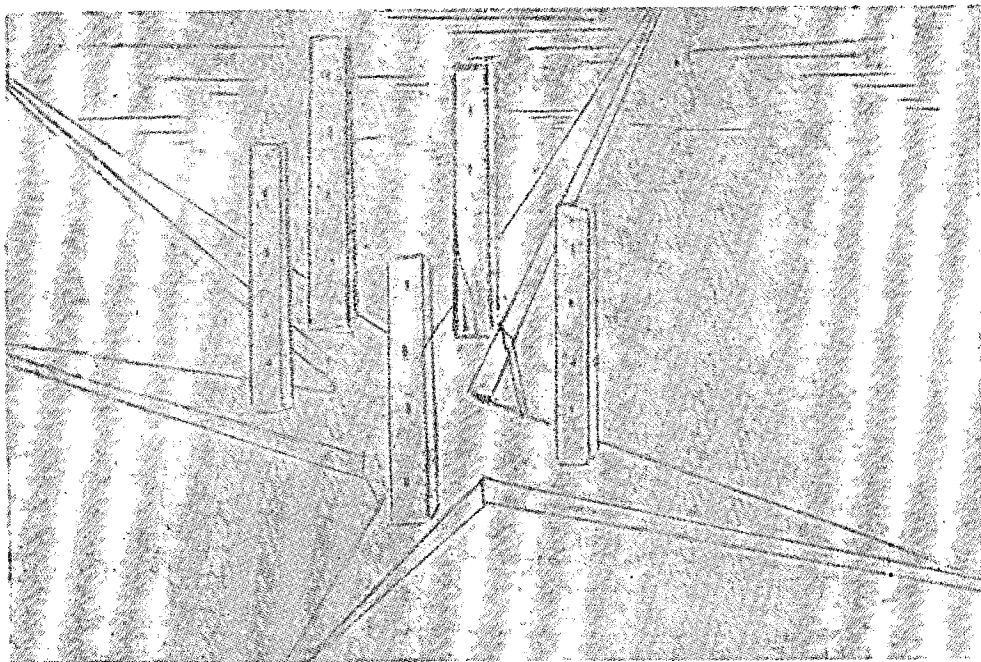
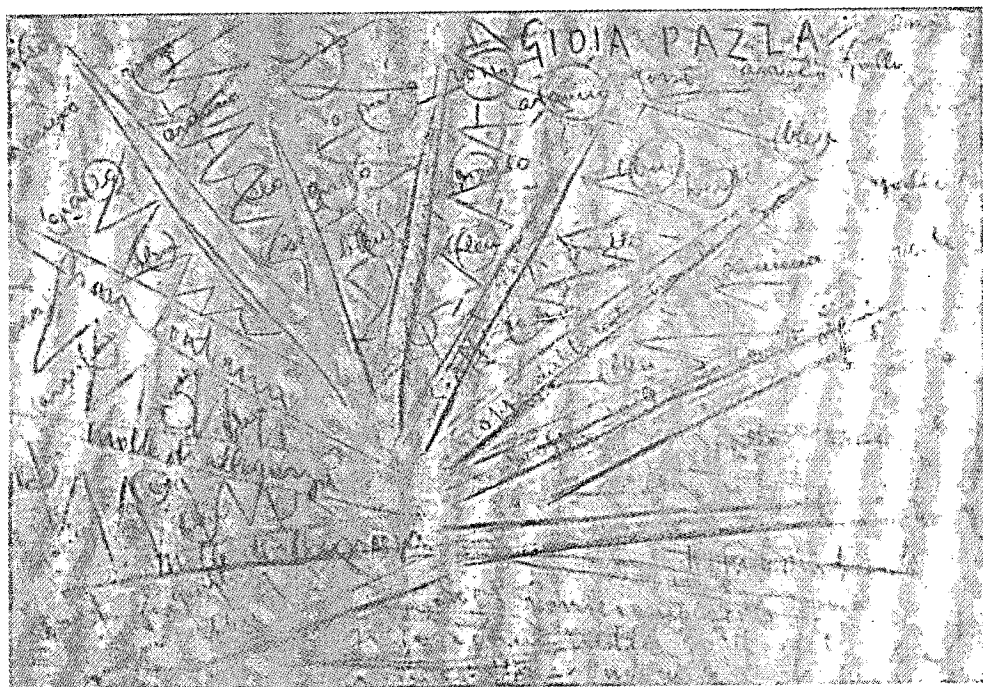
DI PITTURA E SCULTURA

DIC: 1912 - GENN: 1913

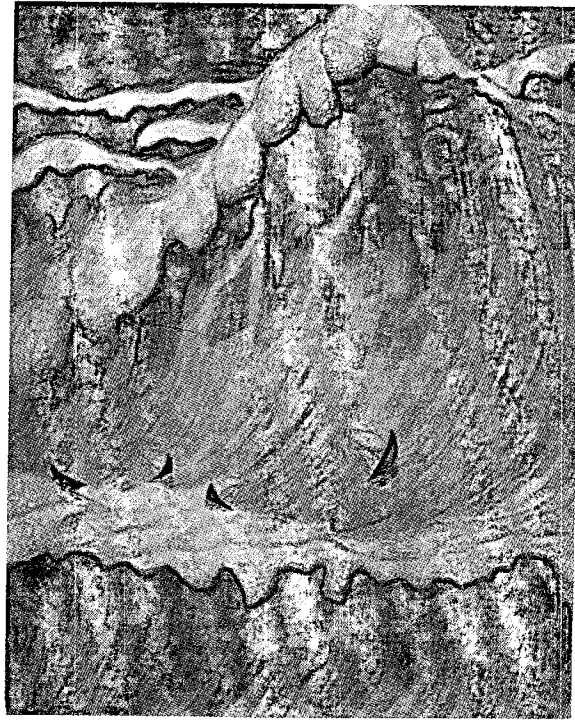
CATALOGO

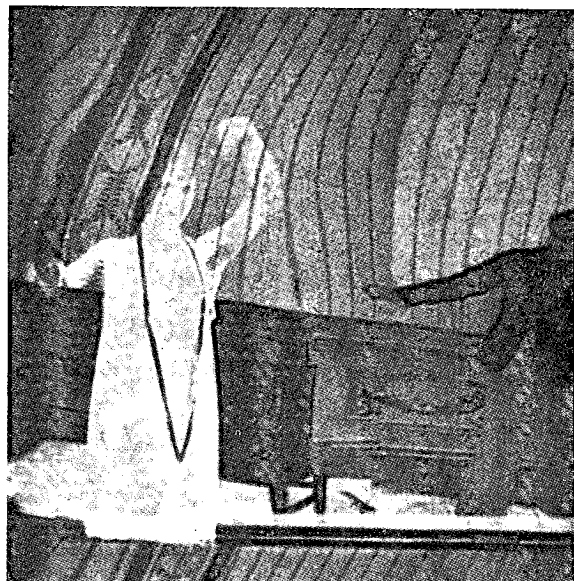
SOCIETÀ DELLE BELLE ARTI

IN FIRENZE

Prima esposizione a Firenze (1912-13) con due quadri astratti di A. Ginna: *Nevrastenia* (1908) e *Passeggiata romantica* (1909), ai numeri 488 e 489 del Catalogo.

Arnaldo Ginna: *La musica della danza* (1912), bozzetto per un film astratto. (Collezione Mario Verdone)

Arnaldo Ginna: *Paesaggio astratto* (1915).

Arnaldo Ginna: *Malignità* (1915).

Arnaldo Ginna: *Fame* (1915).

Arnaldo Ginna: *La città del sole* (1915).

Arnaldo Ginna: *Studio per "Gioia pazza"* (1915).

Micaloius Constantinas Ciurlionis (1875-1911).

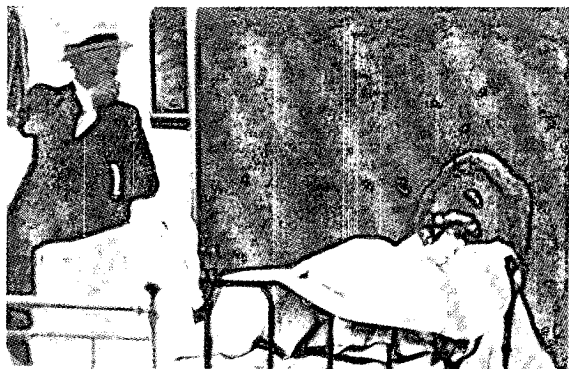
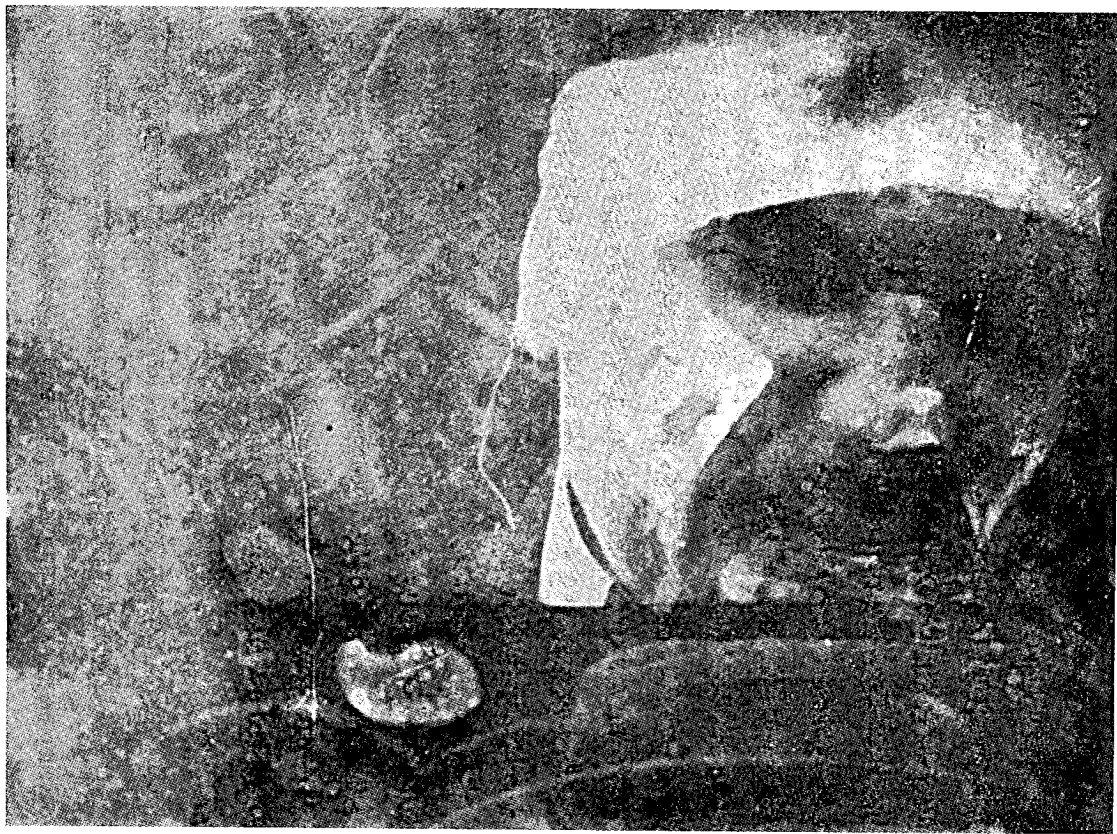
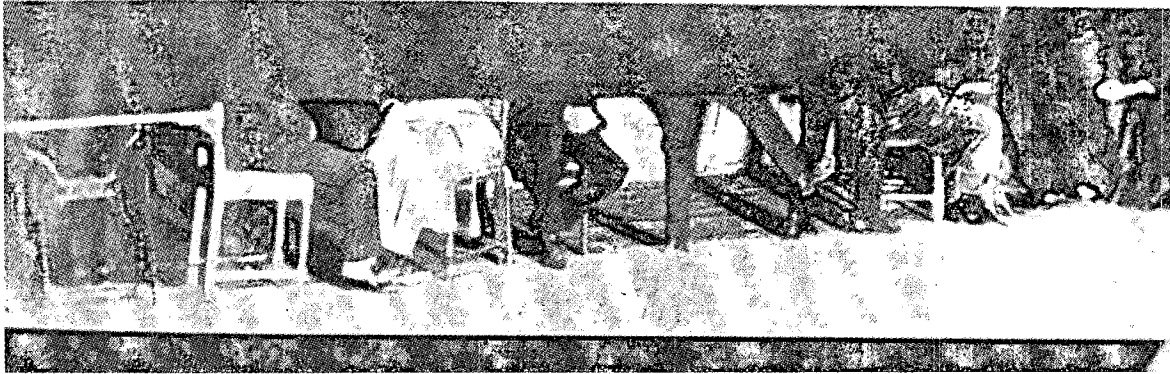
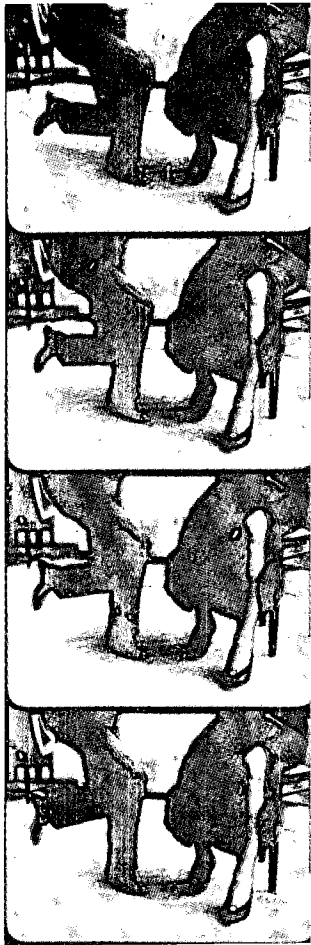
Sonata delle stelle. Andante (1907).

Sonata del mare (1908).

Dissolvenza per « La Danza dello splendore geometrico » nel film *Vita futurista* (1916) di Arnaldo Ginna. Sulla destra del fotogramma Giacomo Balla.

Dal film *Vita futurista*

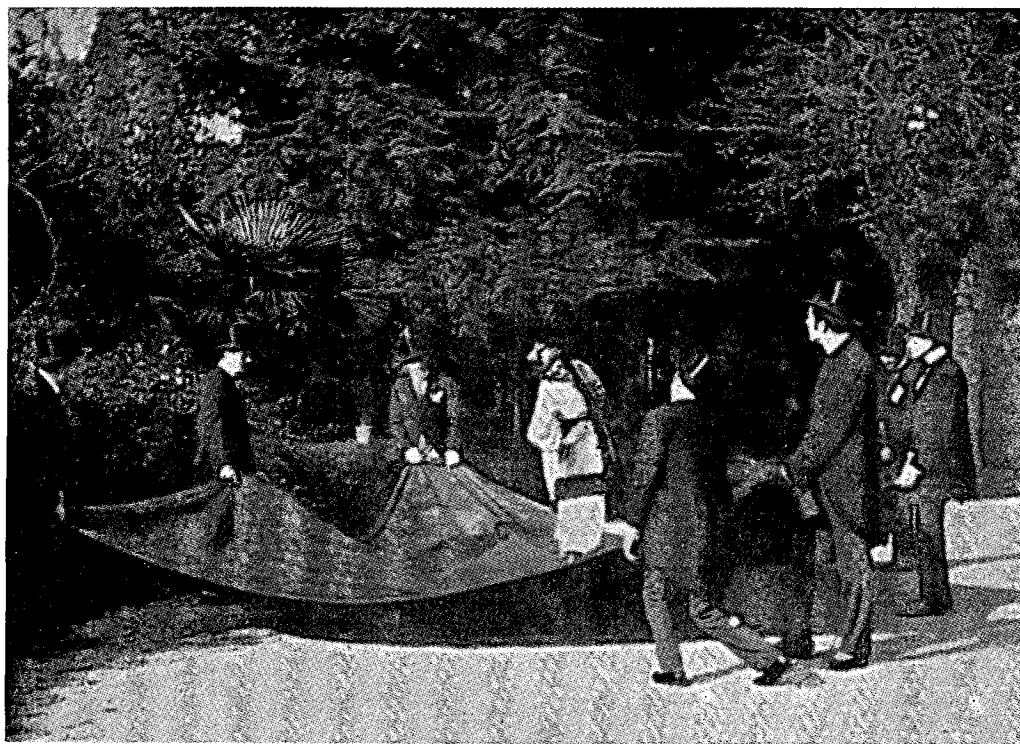
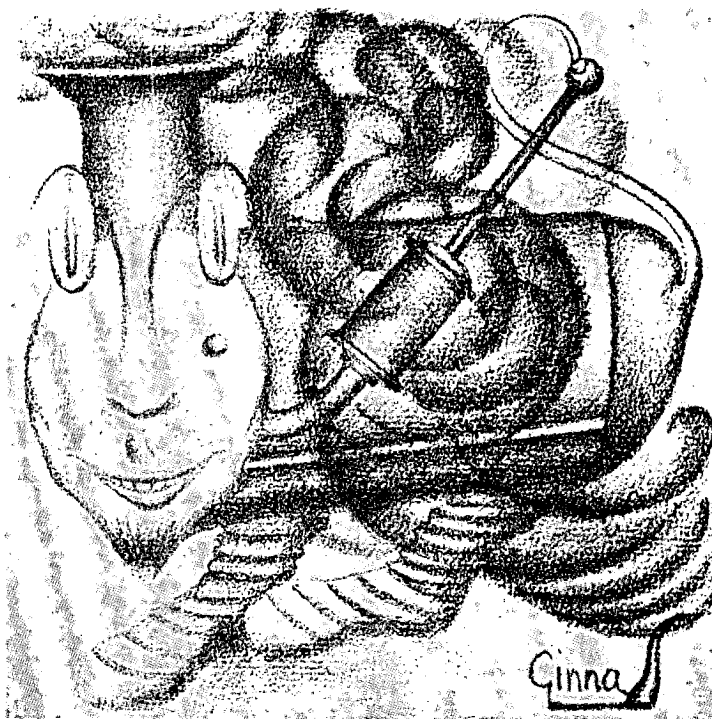
di Arnaldo Ginna

Deformazione caricaturale di Giacomo Balla.

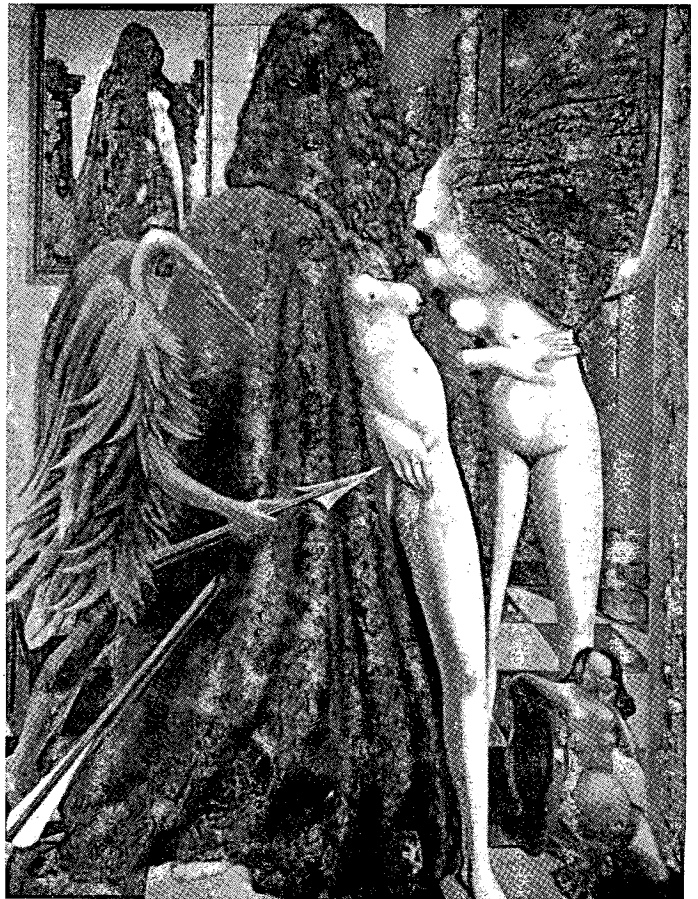
Cazzottatura interventista (F.T. Marinetti).

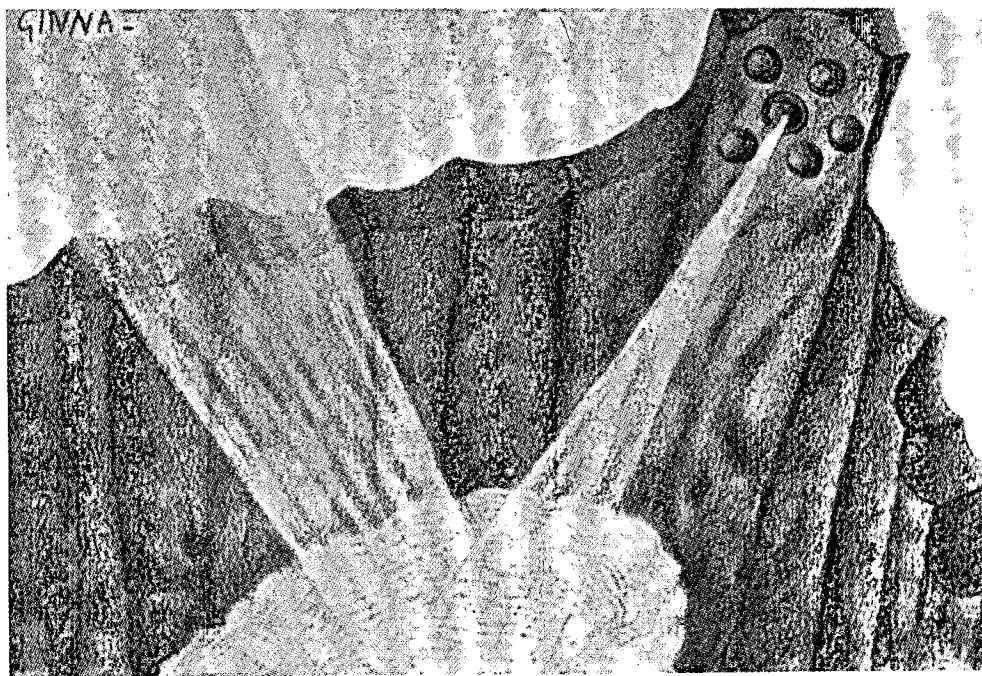
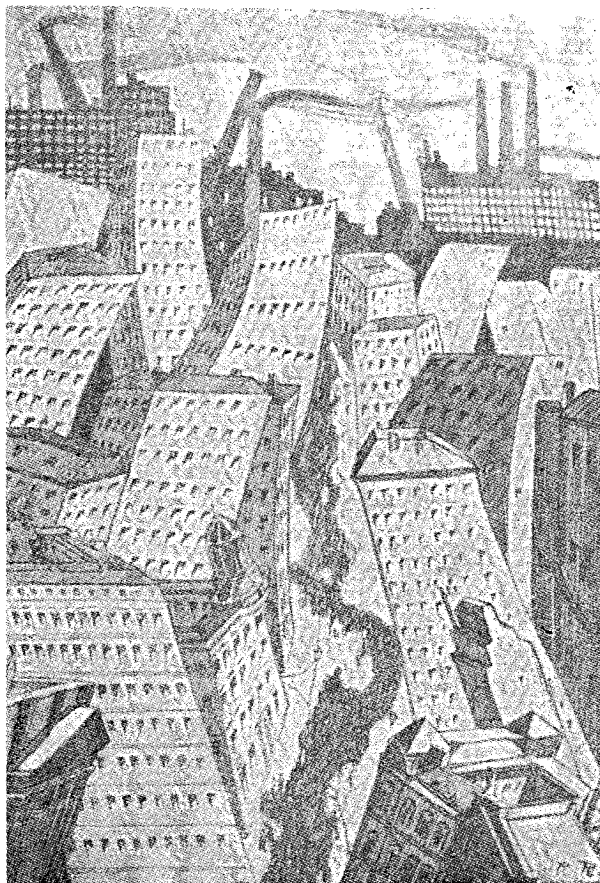
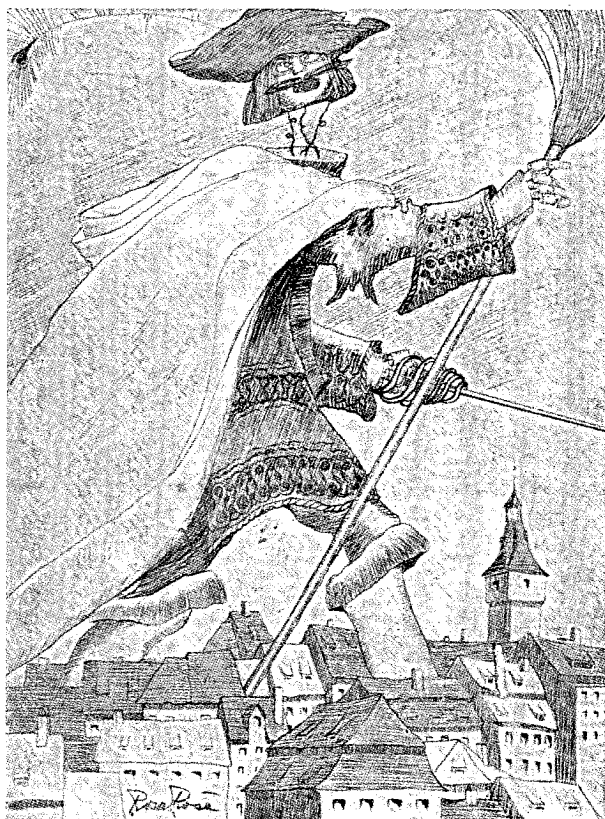
Dal vero a sorpresa. Scena girata al Piazzale Michelangelo. Il vecchio in fondo, con la barba, è Luciò Venna. Sono presenti anche Balla, Chiti, Settimelli. L'ultimo a destra è Bruno Corra.

Come dorme il futurista (Settimelli) e come dorme il passatista.

Remo Chiti in *Vita futurista.*

Le basi, sintesi teatrale di F.T. Marinetti (1915).

Dal film *Amor pedestre* di Marcel Fabre (1914).

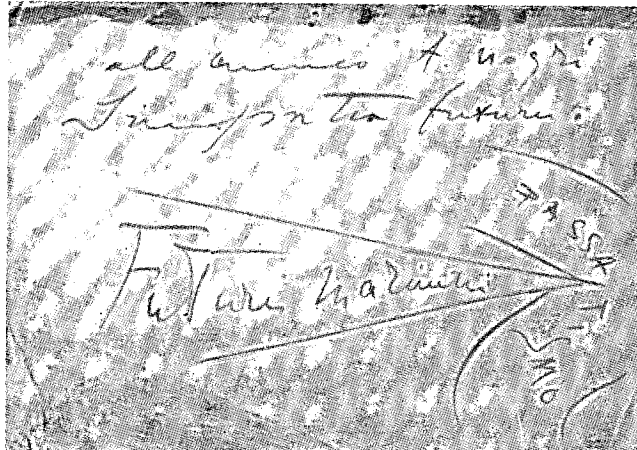
Cretinetti e le donne (1910) di André Deed (Cretinetti).

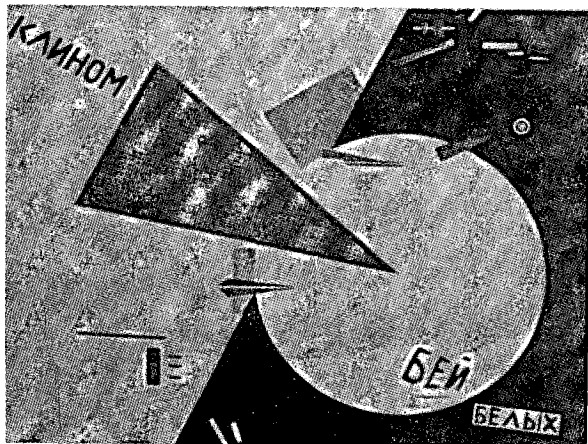
Una scena di sapore surrealista in *Perfido incanto* (1916) di Anton Giulio Bragaglia.

Le locomotive con le calze di A. Ginna (1919).

Copertina di Arnaldo Ginna.

Il cavaliere secentesco e il cannone-struzzo. Disegno di A. Ginna per « Karomelaliktionokamaraharamickrimi ».

Alberto Savinio: *I genitori* (1931).

Max Ernst: *La vestizione della sposa* (1940).

Sam Dunn è morto di Bruno Corra (3.a edizione, Alpes, 1928). Due disegni di A. Ginna.

Disegno di Rosa Rosà per *Sam Dunn è morto* di Bruno Corra (Studio Editor. Lombardo, 1917).

Disegno di Rosa Rosà per « Istoria del Capitano Caraz Bobilaques Rodomontores ». Dal volume di A. Ginna: « Le locomotive con le calze » (1919).

Disegno di A. Ginna per *Sam Dunn è morto* (1928).

Mario Carli visto da Ginna (1915).

Una dedica autografa di F.T. Marinetti nel volume *Zang Tumb Tuuum* (1914). Il cuneo futurista di Marinetti trafigge il passatismo.

F.T. Marinetti. Fotografia di E. Sommariva pubblicata in *Zang Tumb Tuuum* (1914).

El Lisitzskij: *Insinua nei Bianchi il cuneo Rosso* (1919).

PAOLO BUZZI
FUTURISTA

L'Ellisse e la Spirale

Film + Parole in libertà

EDIZIONI FUTURISTE DI "POESIA„
CORSO VENEZIA, 61 - MILANO
1915

L'ellisse e la spirale di Paolo Buzzi (1915): Film + Parole in libertà.

il VoOOOoLOoooooo

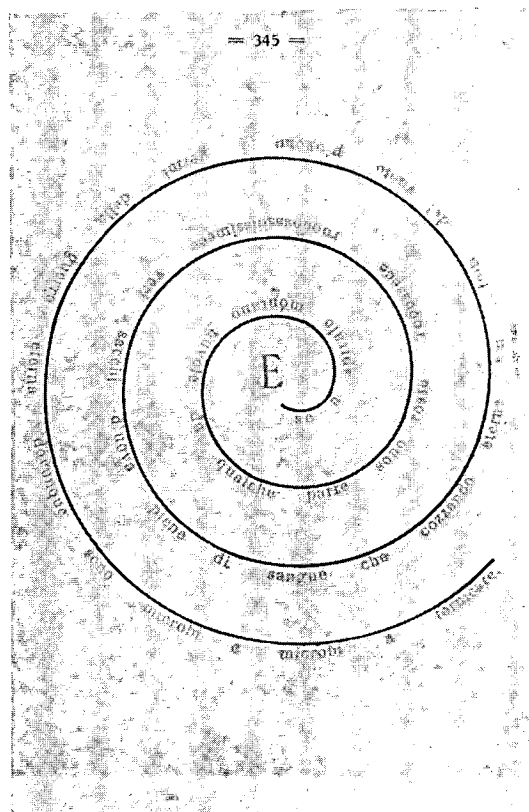
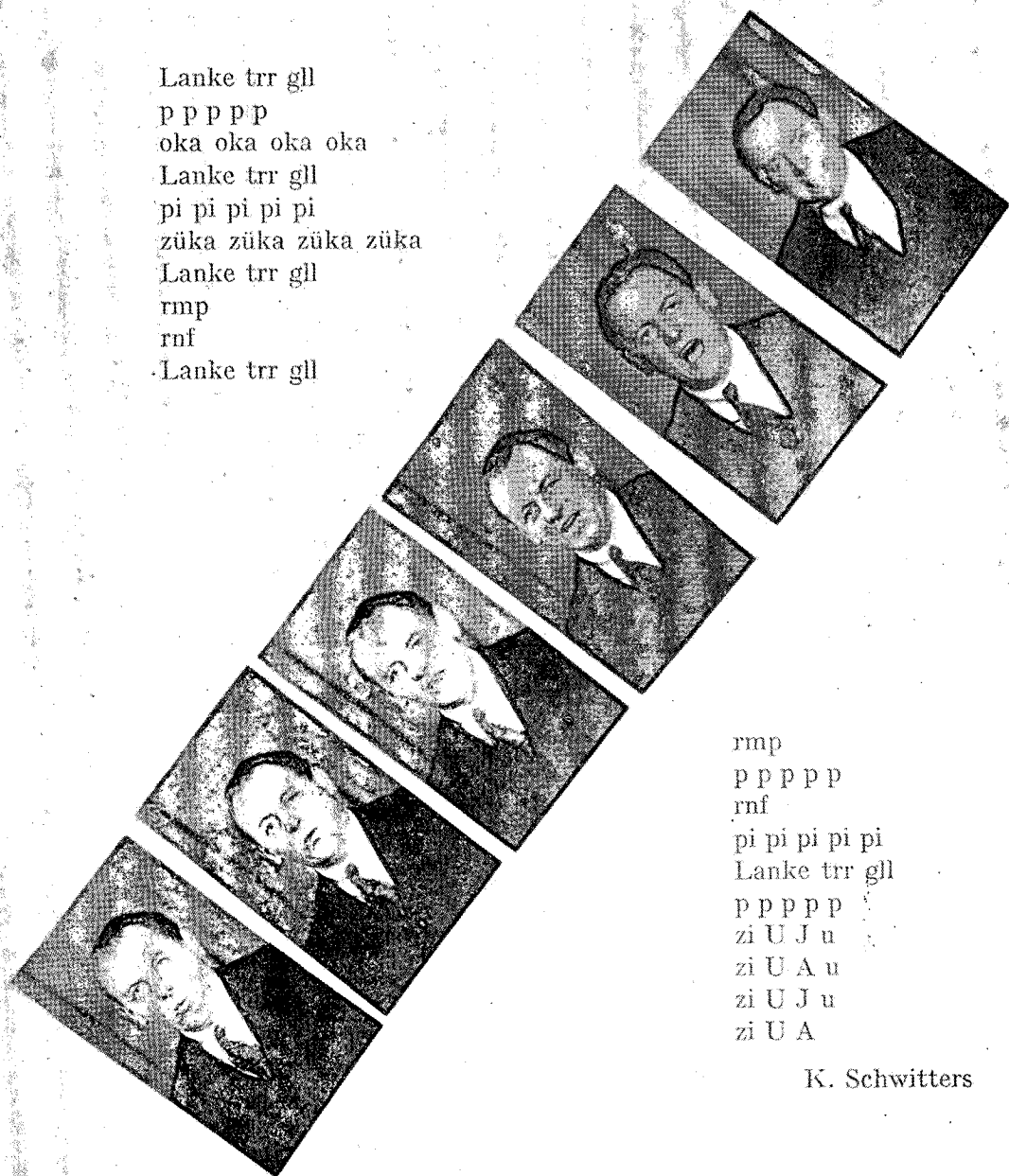
18h 56.m 56s, 96 — 37.° 15'. 35'', 71

Come dall'IMBYTO vinoso alla boccia d'assenzio

ALI ALI ALI ALI ALI ALI ALI ALI
ALI
ALI ALI ALI ALIIIII AAAALI
ALIIIIII ALI
ALI
ALI ali ali AAAALI
ali
ALI ali ali ALI

Tavole parolibere di Paolo Buzzi per *L'ellisse e la spirale* (1915). *Il volo*.

L'ellisse...

... e la spirale.

Una tavola parolibera nella Mostra Depero di pittura astratta e poesia astratta (Roma, 1916).

Kurt Schwitters recita un poema scritto soltanto con suoni (1920).

LA CINEMATOGRAFIA FUTURISTA

Manifesto futurista pubblicato nel 9° numero del giornale "L'ITALIA FUTURISTA"

(Direttori: BRUNO CORRA e SETTIMELLI — Via Brunelleschi, 2 - Firenze)

Il libro, mezzo assolutamente passatista di conservare e comunicare il pensiero, era da molto tempo destinato a scomparire come le cattedrali, le torri, le mura merlate, i musei e l'ideale pacifista. Il libro, statico compagno dei sedentari, degl'invalidi, dei nostalgici e dei neutralisti, non può divertire nè esaltare le nuove generazioni futuriste ebbre di dinamismo rivoluzionario e bellicoso.

La conflagrazione agilizza sempre più la sensibilità europea. La nostra grande guerra igienica, che dovrà soddisfare *tutte* le nostre aspirazioni nazionali, centuplica la forza novatrice della razza italiana. Il cinematografo futurista che noi prepariamo, deformazione giocondo dell'universo, sintesi alogica e fuggente della vita mondiale, diventerà la migliore scuola per i ragazzi: scuola di gioia, di velocità, di forza, di temerità e di eroismo. Il cinematografo futurista acutizzerà, svilupperà la sensibilità, velocizzerà l'immaginazione creatrice, darà all'intelligenza un prodigioso senso di simultaneità e di onnipresenza. Il cinematografo futurista collaborerà così al rinnovamento generale, sostituendo la rivista (sempre pedantesca), il dramma (sempre previsto) e uccidendo il libro (sempre tedioso e opprimente). Le necessità della propaganda ci costringeranno a pubblicare un libro di tanto in tanto. Ma preferiamo esprimerci mediante il cinematografo, le grandi tavole di parole in libertà e i mobili avvisi luminosi.

Col nostro Manifesto *« Il teatro sintetico futurista »*, con le vittoriose tournées delle compagnie drammatiche Gualtiero Tumiati, Ettore Berti, Annibale Ninchi, Luigi Zoncada, coi 2 volumi del *Teatro Sintetico Futurista* contenenti 80 sintesi teatrali, noi abbiamo iniziato in Italia la rivoluzione del teatro di prosa. Antecedentemente un altro Manifesto futurista aveva riabilitato, glorificato e perfezionato il *Teatro di varietà*. E' logico dunque che oggi noi trasportiamo il nostro sforzo vivificatore in un'altra zona del teatro: il *cinematografo*.

A prima vista il cinematografo, nato da pochi anni, può sembrare già futurista cioè privo di passato e libero da tradizioni: in realtà, esso, sorgendo come *teatro senza parole*, ha ereditato tutte le più tradizionali spazzature del teatro letterario. Noi possiamo dunque senz'altro riferire al cinematografo tutto ciò che abbiamo detto e fatto per il teatro di prosa. La nostra azione è legittima e necessaria, in quanto il cinematografo sino ad oggi *è stato, e tende a rimanere profondamente passatista*, mentre noi vediamo in esso la possibilità di un'arte eminentemente futurista e *il mezzo di espressione più adatto alla plurisensibilità di un artista futurista*.

Salvo i films interessanti di viaggi, caccie, guerre, ecc., non hanno saputo infliggerci che drammi, drammoni e drammetti passatistissimi. La stessa sceneggiatura che per la sua brevità e varietà può sembrare progredita, non è invece il più delle volte che una pietosa e trita *analisi*. Tutte le immense possibilità *artistiche* del cinematografo sono dunque assolutamente intatte.

Il cinematografo è un'arte a sè. Il cinematografo non deve dunque mai copiare il

La prima e la seconda pagina del manifesto *La cinematografia futurista* (1916) firmato da F.T. Marinetti, Bruno Corra, Emilio Settimelli, Arnaldo Ginna, Giacomo Balla, Remo Chiti.

palcoscenico. Il cinematografo, essendo essenzialmente visivo, deve compiere anzitutto l'evoluzione della pittura: distaccarsi dalla realtà, dalla fotografia, dal grazioso e dal solenne. Diventare antigrazioso, deformatore, impressionista, sintetico, dinamico, parolibero.

Occorre liberare il cinematografo come mezzo di espressione per farne lo strumento ideale *di una nuova arte* immensamente più vasta e più agile di tutte quelle esistenti. Siamo convinti che solo per mezzo di esso si potrà raggiungere quella *poliespressività* verso la quale tendono tutte le più moderne ricerche artistiche. Il *cinematografo futurista* crea appunto oggi la **sinfonia poliespressiva** che già un anno fa noi annunciavamo nel nostro manifesto: *Pesi, misure e prezzi del genio artistico*. Nel film futurista entreranno come mezzi di espressione gli elementi più svariati: dal brano di vita reale alla chiazza di colore, dalla linea alle parole in libertà, dalla musica cromatica e plastica alla musica di oggetti. Esso sarà insomma pittura, architettura, scultura, parole in libertà, musica di colori, linee e forme, accozzo di oggetti e realtà caotizzata. Offriremo nuove ispirazioni alle ricerche dei pittori i quali tendono a sforzare i limiti del quadro. Metteremo in moto le parole in libertà che rompono i limiti della letteratura marciando verso la pittura, la musica, l'arte dei rumori e gettando un meraviglioso ponte tra la parola e l'oggetto reale.

I nostri films saranno:

1. — Analogie cinematografate usando la realtà direttamente come uno dei due elementi dell'analogia. Esempio: Se vorremo esprimere lo stato angoscioso di un nostro protagonista invece di descriverlo nelle sue varie fasi di dolore daremo un'equivalente impressione con lo spettacolo di una montagna frastagliata e cavernosa.

I monti, i mari, i boschi, le città, le folle, gli eserciti, le squadre, gli aeroplani, saranno spesso le nostre parole formidabilmente espressive: **L'universo sarà il nostro vocabolario.**

Esempio: Vogliamo dare una sensazione di stramba allegria: rappresentiamo un drappello di seggiole che vola scherzando attorno ad un enorme attaccapanni sinchè si decidono ad attaccarcisi. Vogliamo dare una sensazione di ira: frantumiamo l'iracondo in un turbine di pallottole gialle. Vogliamo dare l'angoscia di un Eroe che perdeva la sua fede nel defunto scetticismo neutrale: rappresentiamo l'Eroe nell'atto di parlare ispirato ad una moltitudine; facciamo scappar fuori ad un tratto Giovanni Giolitti che gli caccia in bocca a tradimento una ghiotta forchettata di maccheroni affogando la sua alata parola nella salsa di pomodoro.

Coloriremo il dialogo dando velocemente e simultaneamente ogni immagine che attraversi i cervelli dei personaggi. Esempio: rappresentando un uomo che dirà alla sua donna: sei bella come una gazzella, daremo la gazzella. — Esempio: Se un personaggio dice: Contemplo il tuo sorriso fresco e luminoso come un viaggiatore contempla dopo lunghe fatiche il mare dall'alto di una montagna, daremo viaggiatore, mare, montagna.

In tal modo i nostri personaggi saranno perfettamente comprensibili come *se parlassero*.

2. — Poemi, discorsi e poesie cinematografati. Faremo passare tutte le immagini che li compongono sullo schermo.

Esempio: *« Canto dell'amore »* di Giosuè Carducci:

« Da le rocche tedesche appollaiate
sì come falchi a meditar la caccia... »

Daremo le rocche, i falchi in agguato.

« Da le chiese che al ciel lunghe levando
marmoree braccia pregano il Signor »

. . . .

« Da i conventi tra i borghi e le cittadi
cupi sedenti al suon de le campane
come cuculi tra gli alberi radi
cantanti noie ed allegrezze strane »

Daremo le chiese che a poco a poco si trasformano in donne imploranti, Iddio che dall'alto si compiace, daremo i conventi, i cuculi, ecc.

Esempio: « *Sogno d'estate* » di Giosuè Carducci:

« Tra le battaglie, Omero, nel carme tuo sempre sonanti
la calda ora mi vinse: chinommisi il capo tra 'l sonno
in riva di Scamandro, ma il cor mi fuggì su 'l Tirreno »

Daremo Carducci circolante fra il tumulto degli Achei che evita destramente i cavalli in corsa, ossequia Omero, va a bere con Aiace all'osteria dello *Scamandro Rosso* e al terzo bicchiere di vino il cuore di cui si devono vedere i palpiti gli sbotta fuori della giacca e vola come un enorme pallone rosso sul golfo di Rapallo. In questo modo noi cinematografiamo i più segreti movimenti del genio.

Ridicolizzeremo così le opere dei poeti passatisti, trasformando col massimo vantaggio del pubblico le poesie più nostalgicamente monotone e piagnucolose in spettacoli violenti, eccitanti ed esilarantissimi.

3. — Simultaneità e compenetrazioni di tempi e di luoghi diversi **cinematografate.** Daremo nello stesso istante-quadro 2 o 3 visioni differenti l'una accanto all'altra.

4. — Ricerche musicali cinematografate (dissonanze, accordi, sinfonie di gesti, fatti, colori, linee, ecc.)

5. — Stati d'animo sceneggiati cinematografati.

6. — Esercitazioni quotidiane per liberarsi dalla logica cinematografate.

7. — Drammi d'oggetti cinematografati (Oggetti animati, umanizzati, truccati, vestiti, passionalizzati, civilizzati, danzanti — Oggetti tolti dal loro ambiente abituale e posti in una condizione anormale che, per contrasto, mette in risalto la loro stupefacente costruzione e vita non umana).

8. — Vetrine d'idee, d'avvenimenti, di tipi, d'oggetti, ecc. cinematografati.

9. — Congressi, flirts, risse e matrimoni di smorfie, di mimiche, ecc. cinematografati. Esempio: un nasone che impone il silenzio a mill dita congressiste scampanellando un orecchio, mentre due baffi carabinieri arrestano un dente.

10. — Ricostruzioni irreali del corpo umano cinematografate.

11. — Drammi di sproporzioni cinematografate (un uomo che

La terza e la quarta pagina del manifesto *La cinematografia futurista* diffuso dall'« Italia Futurista » (1916).

avendo sete tira fuori una minuscola cannuccia la quale si allunga ombelicalmente fino ad un lago e lo asciuga *di colpo*.

12. — Drammi potenziali e piani strategici di sentimenti cinematografati.

13. — Equivalenze lineari plastiche, cromatiche, ecc. di uomini, donne, avvenimenti, pensieri, musiche, sentimenti, pesi, odori, rumori **cinematografati** (daremo con delle linee bianche su nero il ritmo interno e il ritmo fisico d'un marito che scopre sua moglie adultera e insegue l'amante — ritmo dell'anima e ritmo delle gambe).

14. — Parole in libertà in movimento cinematografate (tavole sinottiche di valori lirici — drammi di lettere umanizzate o animalizzate — drammi ortografici — drammi tipografici — drammi geometrici — sensibilità numerica, ecc.).

Pittura + scultura + dinamismo plastico + parole in libertà + intonarumori + architettura + teatro sintetico = Cinematografia futurista.

Scomponiamo e ricomponiamo così l'Universo secondo i nostri meravigliosi capricci, per centuplicare la potenza del genio creatore italiano e il suo predominio assoluto nel mondo.

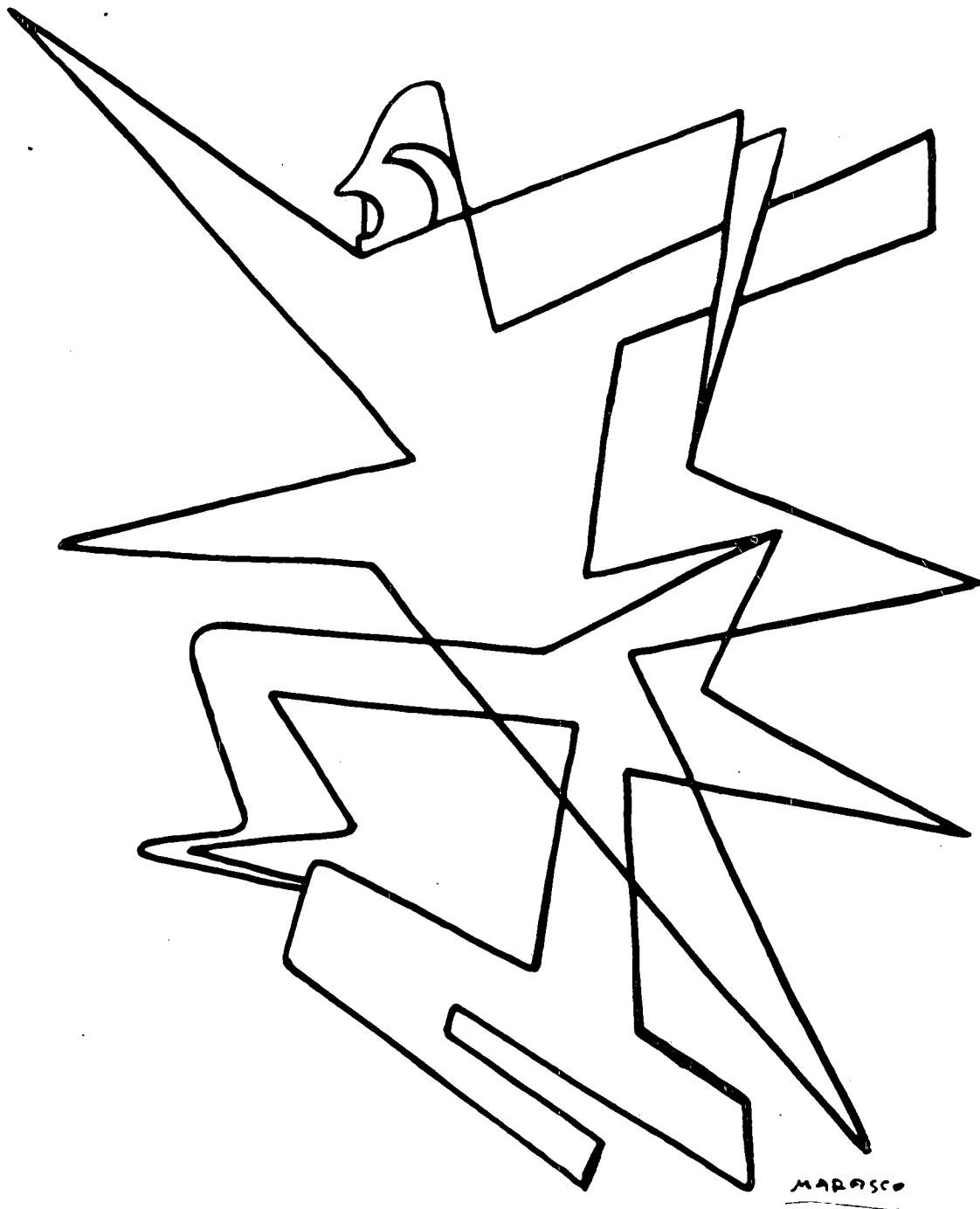
MILANO, 11 Settembre 1916.

F. T. Marinetti
Bruno Corra
E. Settimelli
Arnaldo Ginna
G. Balla
Remo Chiti
futuristi

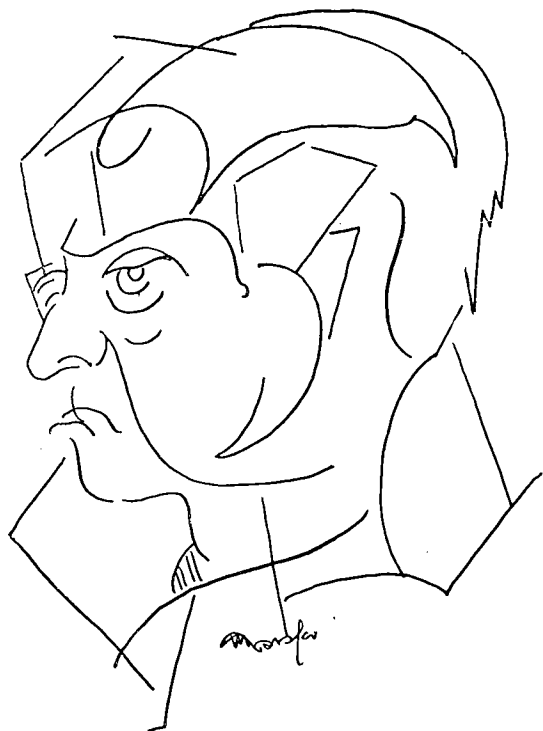
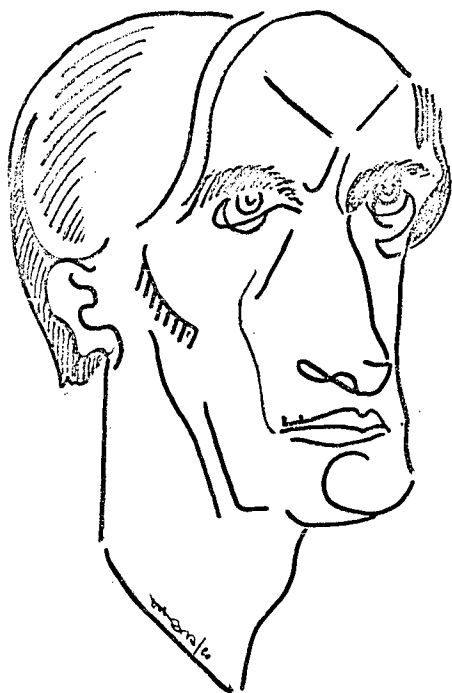
I Manifesti del Movimento Futurista sono inviati gratuitamente dietro richiesta fatta alla DIREZIONE DEL MOVIMENTO FUTURISTA: Corso Venezia, 61 - MILANO

Stab. Tip. TAVEGGIA Milano

Disegni di Antonio Marasco

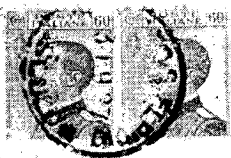
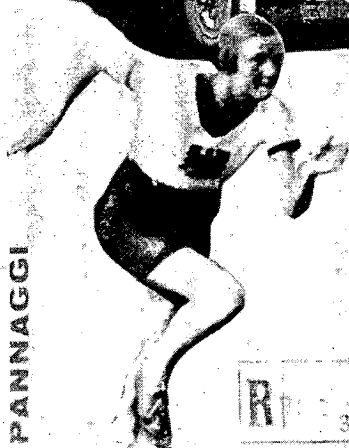
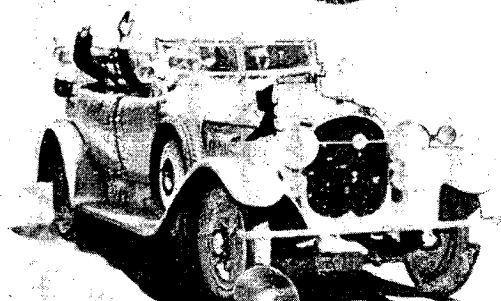
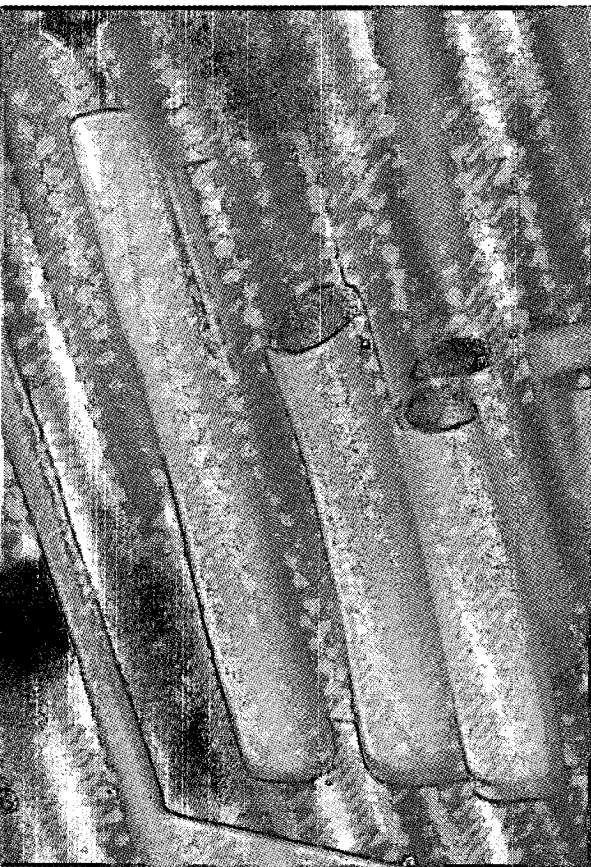
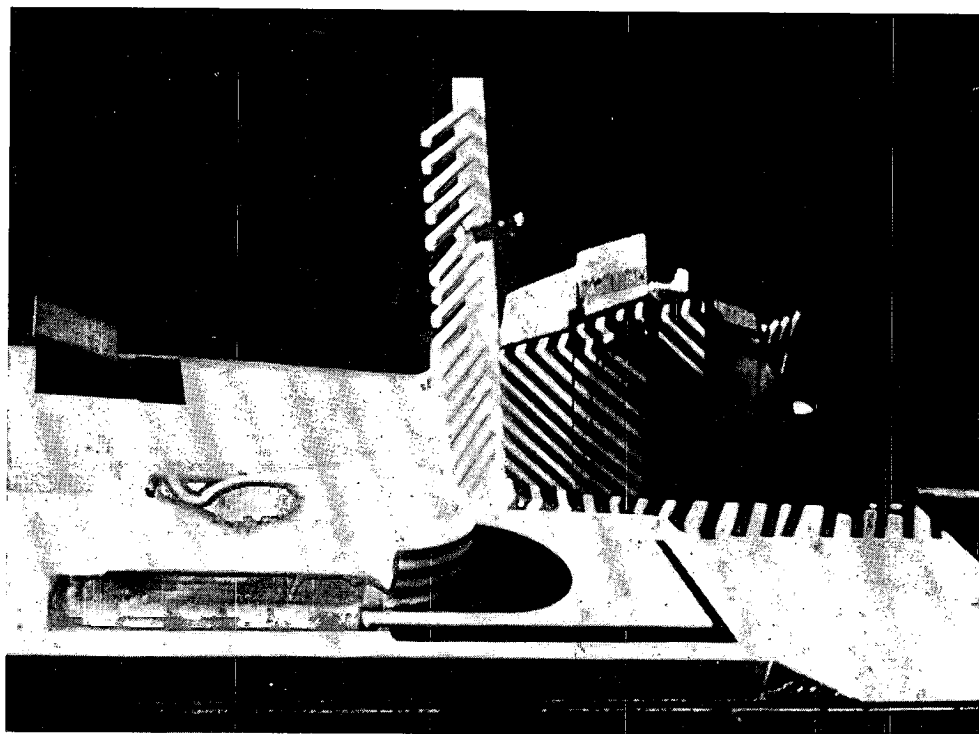
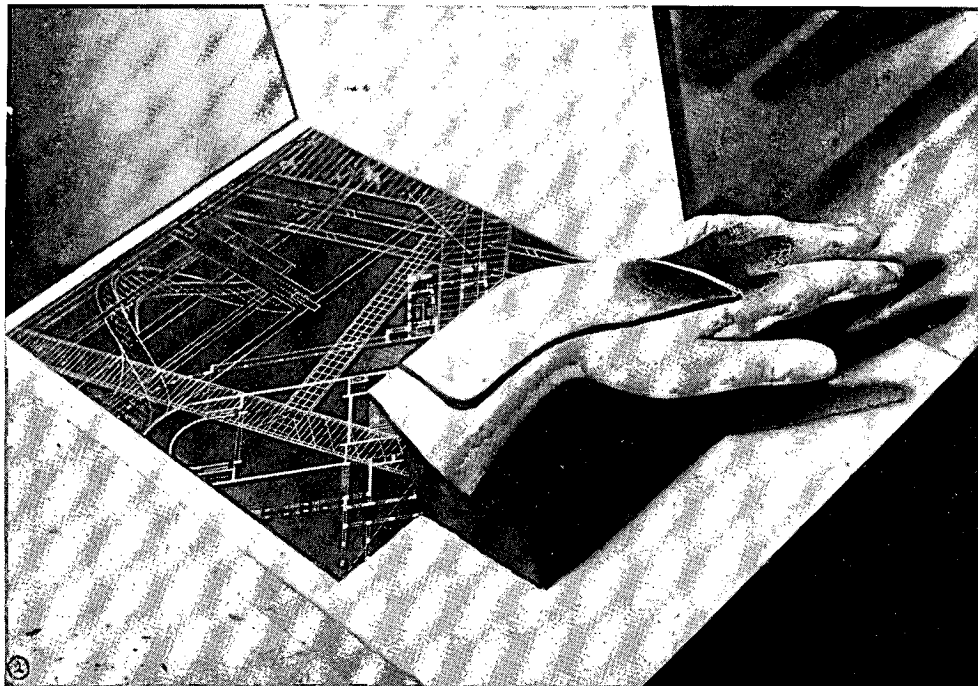
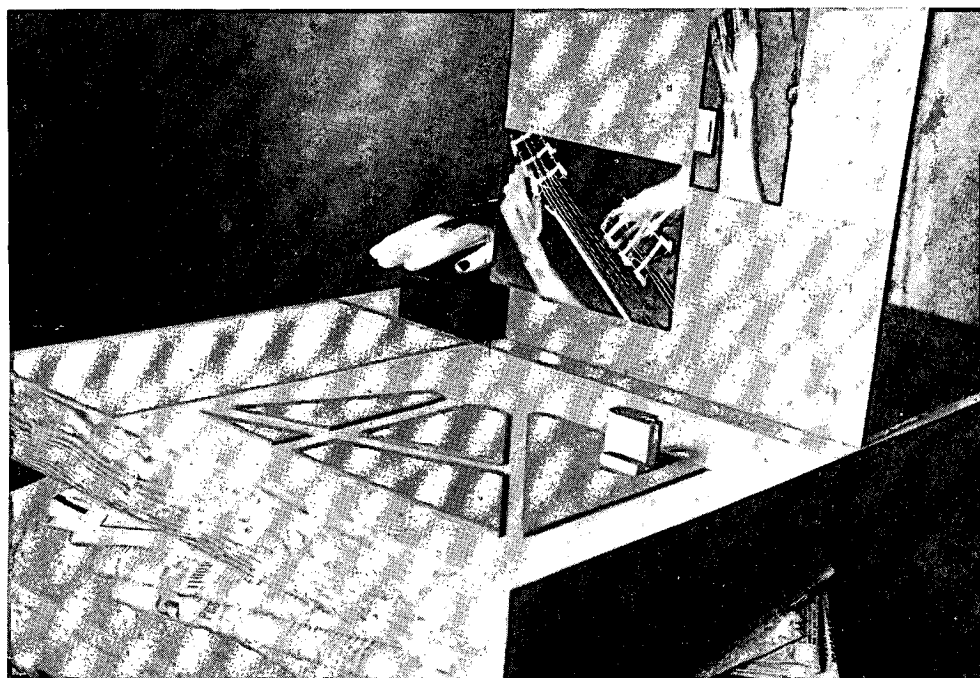
I firmatari del manifesto della cinematografia futurista

Marinetti: 8 anime in una bomba -

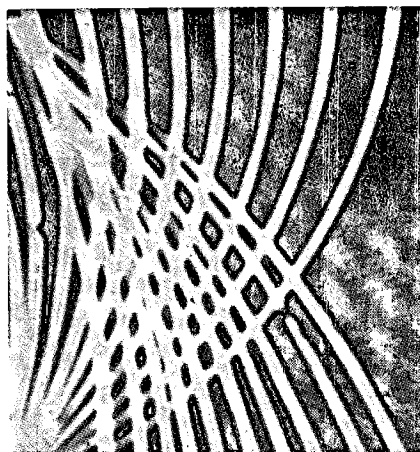
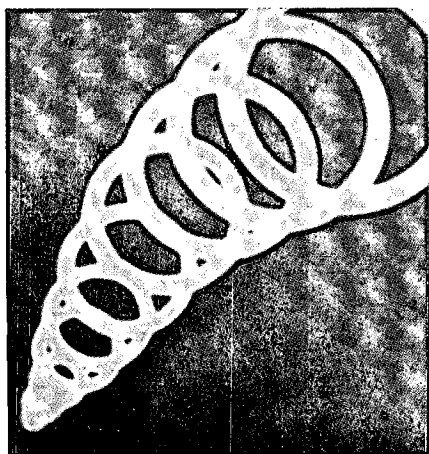
Marinetti: otto anime in una bomba.

Remo Chiti.

Bruno Corra.

Arnaldo Ginna.

Emilio Settimelli.

Antonio Marasco: *Giacomo Balla.*

Antonio Marasco: *F.T. Marinetti e gli intonarumori.*

Una lettera a F.T. Marinetti (1920). Collage postale di Ivo Pannaggi. (Museum of Modern Art di New York).

Enrico Prampolini. Elementi per il film astratto *Mani*. I.a Mostra di Scenotecnica Cinematografica alla Galleria « Roma » di Roma (1932).

Modello di scena costruita da Enrico Prampolini per il film astratto *Mani*, esposto alla I.a Mostra di Scenotecnica Cinematografica. Roma, 1932.

Enrico Prampolini: Fotogramma per il film *Mani* (1932).

Enrico Prampolini: La Mostra di Scenotecnica Cinematografica. Plastico per il film *Mani* (1932).

Alcuni fotogrammi del film astratto *La gazza ladra* di Corrado D'Errico (1934-35). Musica visualizzata dalla sinfonia di G. Rossini.

Manifesto del teatro futurista sintetico (1915)

di *F.T. Marinetti, Emilio Settimelli, Bruno Corra*

Aspettando la nostra grande guerra tanto invocata, noi Futuristi alterniamo la nostra violentissima azione anti-neutrale nelle piazze e nelle Università, colla nostra azione artistica sulla sensibilità italiana, che vogliamo preparare alla grande ora del massimo Pericolo. L'Italia dovrà essere impavida, accanitissima, elastica e veloce come uno schermidore, indifferente ai colpi come un boxeur, impassibile all'annuncio di una vittoria che costasse cinquantamila morti, o anche all'annuncio di una disfatta.

Perché l'Italia impari a decidersi fulmineamente, a slanciarsi, a sostenere ogni sforzo e ogni possibile sventura non occorrono libri e riviste. Questi interessano e occupano una minoranza: sono più o meno tediosi, ingombranti e rallentanti, non possono che far raffreddare l'entusiasmo, troncar lo slancio e avvelenare di dubbî un popolo che si batte. La guerra, futurismo intensificato, c'impone di marciare e di non marcire nelle biblioteche e nelle sale di lettura. NOI CREDIAMO DUNQUE CHE NON SI POSSA OGGI INFLUENZARE GUERRESCAMENTE L'ANIMA ITALIANA, SE NON MEDIANTE IL TEATRO. Infatti il 90% degl'italiani va a teatro, mentre soltanto il 10% legge i libri e le riviste. È necessario però un TEATRO FUTURISTA, cioè assolutamente opposto al teatro passatista, che prolunga i suoi cortei monotoni e deprimenti sulle scene sonnnolente d'Italia.

Senza insistere contro il teatro storico, forma nauseante e già scartata dai pubblici passatisti, noi condanniamo tutto il teatro contemporaneo, poiché è tutto prolisso, analitico, pedantescamente psicologico, esplicativo, diluito, meticoloso, statico, pieno di divieti come una questura, diviso a celle come un monastero, ammuffito come una vecchia casa disabitata. È insomma un teatro pacifista e neutralista, in antitesi colla velocità feroce, travolgente e sintetizzante della guerra.

Noi creiamo un Teatro futurista

SINTETICO

cioè brevissimo. Stringere in pochi minuti, in poche parole e in pochi gesti innumerevoli situazioni, sensibilità, idee, sensazioni, fatti e simboli.

Gli scrittori che vollero rinnovare il teatro (Ibsen, Maeterlinck, Andreieff, Paul Claudel, Bernard Shaw), non pensarono mai di giungere a una vera sintesi, liberandosi della tecnica che implica prolissità, analisi meticolosa, lungaggine preparatoria. Davanti alle opere di questi autori, il pubblico è nell'atteggiamento ributtante d'un crocchio di sfaccendati che sorseggiano la loro angoscia e la loro pietà spiando la lentissima agonia di un cavallo caduto sul selciato. L'applauso-singhiozzo che scoppia, finalmente, libera lo stomaco del pubblico da tutto il tempo indigesto che ha ingurgitato. Ogni atto equivale a dover aspettare pazientemente in anticamera che il ministro (colpo di scena; bacio, revolverata, parola rivelatrice, ecc.) vi riceva. Tutto questo teatro passatista o semi-futurista, invece di sintetizzare fatti e idee nel minor numero di parole e gesti, distrusse be-

stialmente la varietà di luoghi (fonte di stupore e di dinamismo) insaccando molti paesaggi, piazze, strade, nell'unico salame di una camera. Cosicché questo teatro è tutto statico.

Siamo convinti che meccanicamente, a forza di brevità, si possa giungere a un teatro assolutamente nuovo, in perfetta armonia colla velocissima e laconica nostra sensibilità futurista. I nostri atti potranno anche essere *attimi*, e cioè durare pochi secondi. Con questa brevità essenziale e sintetica, il teatro potrà sostenere e anche vincere la concorrenza del *Cinematografo*.

ATECNICO

Il teatro passatista è la forma letteraria che più costringe la genialità dell'autore a deformarsi e a diminuirsi. In esso, molto più che nella lirica e nel romanzo, imperano le *esigenze della tecnica*: 1. scartare ogni concezione che non rientri nei gusti del pubblico; 2. trovata una concezione teatrale (esprimibile in poche pagine), diluirla e diluirla in due, tre, quattro atti; 3. mettere intorno al personaggio che ci interessa molta gente che non c'entra affatto: macchiette, tipi bizzarri e altri rompiscatole; 4. fare in modo che la durata di ogni atto oscilli tra la mezz'ora e tre quarti d'ora; 5. costruire gli atti preoccupandosi di: *a*) cominciare con sette-otto pagine assolutamente inutili; *b*) introdurre un decimo della concezione nel primo atto, cinque decimi nel secondo, quattro decimi nel terzo; *c*) architettare gli atti in maniera ascendente, cosicché l'atto non sia che una preparazione del finale; *d*) fare senza riguardo un primo atto *noiosetto*, purché il secondo sia *divertente* e il terzo *divorante*; 6. appoggiare invariabilmente ogni battuta *essenziale* a un centinaio o più di battute insignificanti di *preparazione;* 7. non consacrare mai meno di una pagina per spiegare con esattezza una entrata o una uscita; 8. applicare sistematicamente la *regola di una superficiale varietà* all'intero lavoro, agli atti, alle scene, alle battute, cioè per es.: fare un atto di giorno, uno di sera e uno nel cuore della notte; fare un atto patetico, uno angoscioso e uno sublime; quando si è costretti a prolungare un colloquio a due, fare accadere qualche cosa che lo interrompa: un vaso che cade, una mandolinata che passa... Oppure far muovere costantemente le due persone, da sedute in piedi, da destra a sinistra, e intanto variare il dialogo in modo che sembri ad ogni istante che qualche bomba debba scoppiare fuori (per es.: il marito tradito che strappa alla moglie la prova) senza che in realtà scoppi mai niente sino alla fine dell'atto; 9. preoccuparsi enormemente della *verosimiglianza dell'intreccio;* 10. fare in modo che il pubblico *debba sempre capire con la massima completezza il come e il perché di ogni azione scenica e soprattutto sapere all'ultimo atto come vanno a finire i protagonisti.*

Col nostro primo movimento sintetista nel teatro noi vogliamo distruggere la Tecnica, che dai Greci ad oggi, invece di semplificarsi, è divenuta sempre più dogmatica, stupidamente logica, meticolosa, pedante, strangolatrice. DUNQUE:

1. È STUPIDO SCRIVERE CENTO PAGINE DOVE NE BASTEREBBE UNA, solo perché il pubblico, per abitudine e per infantile

istintivismo, vuol vedere il carattere di un personaggio risultare da una serie di fatti e ha bisogno di illudersi che il personaggio stesso esista realmente per ammirarne il valore d'arte, mentre non vuole ammettere questo valore se l'autore si limita a indicarlo con pochi tratti.

2. È STUPIDO non ribellarsi al pregiudizio della teatralità quando la vita stessa (la quale è costituita da *azioni infinitamente più impacciate, più regolate e più prevedibili* di quelle che si svolgono nel campo dell'arte) è in massima parte *antiteatrale* e offre anche in questa sua parte *innumerevoli possibiltà sceniche.* TUTTO È TEATRO QUANDO HA VALORE.

3. È STUPIDO soddisfare la primitività delle folle, che alla fine vogliono vedere esaltato il personaggio simpatico e sconfitto l'antipatico.

4. È STUPIDO curarsi della verosimiglianza (assurdità, questa, poiché valore e genialità non coincidono affatto con essa).

5. È STUPIDO voler spiegar con una logica minuziosa tutto ciò che si rappresenta, quando anche nella vita non ci accade mai di afferrare un avvenimento interamente, con tutte le sue conseguenze, perché la realtà ci vibra attorno assalendoci con *raffiche di frammenti di fatti combinati tra loro, incastrati gli uni negli altri, confusi, aggrovigliati, caotizzati.* Per es.: è stupido rappresentare nella scena una contesa tra due persone *sempre* con ordine, con logica e con chiarezza, mentre nella nostra esperienza di vita troviamo quasi solo dei *pezzi di disputa* a cui la nostra attività di uomini moderni ci ha fatto assistere *per un momento* in tram, in un caffè, in una stazione, e che sono rimasti cinematografati nel nostro spirito come dinamiche sinfonie frammentarie di gesti, parole, rumori, e luci.

6. È STUPIDO sottostare alle imposizioni del *crescendo, della preparazione* e del *massimo effetto alla fine.*

7. È STUPIDO lasciare imporre alla propria genialità il peso di una tecnica *che tutti* (anche gl'imbecilli) *possono acquistare a furia di studio, di pratica e di pazienza.*

8. È STUPIDO RINUNZIARE AL DINAMICO SALTO NEL VUOTO DELLA CREAZIONE TOTALE FUORI DA TUTTI I CAMPI ESPLORATI.

DINAMICO, SIMULTANEO

Cioè nato dall'improvvisazione, dalla fulminea intuizione, dall'attualità suggestionante e rivelatrice. Noi crediamo che una cosa valga in quanto sia stata improvvisata (ore, minuti, secondi), e non preparata lungamente (mesi, anni, secoli).

Noi abbiamo una invincibile ripugnanza per il lavoro fatto a tavolino, a priori, senza tener conto dell'ambiente in cui dovrà essere rappresentato. LA MAGGIOR PARTE DEI NOSTRI LAVORI SONO STATI SCRITTI IN TEATRO. L'ambiente teatrale è per noi un serbatoio inesauribile di ispirazioni: la circolare sensazione magnetica filtrante dal teatro vuoto dorato in una mattinata di prova a cervello stanco, l'intonazione di un

attore che ci suggerisce la possibilità di costruirvi sopra un paradossale aggregato di pensiero, un movimento di scenari che ci dà lo spunto, per una sinfonia di luci, la carnosità di un'attrice che genera nella nostra sensibilità concezioni piene di geniali scorci pittorici.

Scorazzavamo per l'Italia alla testa di un eroico battaglione di comici che imponeva *Elettricità* e altre sintesi futuriste (ieri vive e oggi da noi superate e condannate) a pubblici che erano rivoluzioni imprigionate nelle sale. Dal *Politeama Garibaldi* di Palermo, al *Dal Verme* di Milano, i teatri italiani spianavano le rughe al massaggio furibondo della folla e ridevano con sussulti da terremoto. Fraternizzavamo con gli attori. Poi, nelle notti insonni di viaggio, discutevamo frustando reciprocamente le nostre genialità al ritmo dei tunnels e delle stazioni. Il nostro teatro futurista si infischia di Shakespeare, ma tien conto di un pettegolezzo di comici, si addormenta ad una battuta di Ibsen, ma si entusiasma pei riflessi rossi o verdi delle poltrone. Noi OTTENIAMO UN DINAMISMO ASSOLUTO MEDIANTE LA COMPENETRAZIONE DI AMBIENTI E DI TEMPI DIVERSI. Es.: mentre in un dramma come *Più che l'amore*, i fatti importanti (es.: l'uccisione del biscazziere) non si muovono sulla scena, ma vengono raccontati con un'assoluta mancanza di dinamismo; mentre nel 1° atto della *Figlia di Jorio*, i fatti si muovono in un'unica scena senza balzi di spazio e di tempo, nella sintesi futurista *Simultaneità* vi sono due ambienti che si compenetrano e molti tempi diversi messi in azione simultaneamente.

AUTONOMO, ALOGICO, IRREALE

La sintesi teatrale futurista non sarà sottomessa alla logica, non conterrà nulla di fotografico, sarà *autonoma*, non somiglierà che a se stessa, pur traendo dalla realtà elementi da combinarsi a capriccio. Anzitutto, come per il pittore e per il musicista esiste, sparpagliata nel mondo esteriore, una vita più ristretta ma più intensa, costituita da colori, forme suoni e rumori, così PER L'UOMO DOTATO DI SENSIBILITÀ TEATRALE ESISTE UNA REALTÀ SPECIALIZZATA LA QUALE ASSALTA I NERVI CON VIOLENZA: essa è costituita da ciò che si chiama IL MONDO TEATRALE.

IL TEATRO FUTURISTA NASCE DALLE DUE VITALISSIME CORRENTI della sensibilità futurista, precisate nei due manifesti: *IL TEATRO DI VARIETÀ* e *PESI, MISURE E PREZZI DEL GENIO ARTISTICO*, che sono: 1) LA NOSTRA FRENETICA PASSIONE PER LA VITA ATTUALE, VELOCE, FRAMMENTARIA, ELEGANTE, COMPLICATA, CINICA, MUSCOLOSA, SFUGGEVOLE, FUTURISTA; 2) LA NOSTRA MODERNISSIMA CONCEZIONE CEREBRALE DELL'ARTE SECONDO LA QUALE NESSUNA LOGICA, NESSUNA TRADIZIONE, NESSUNA ESTETICA, NESSUNA TECNICA, NESSUNA OPPORTUITÀ È IMPOSSIBILE ALLA GENIALITÀ DELL'ARTISTA CHE DEVE SOLO PREOCCUPARSI DI CREARE DELLE ESPRESSIONI SINTETICHE DI ENERGIA CEREBRALE LE QUALI ABBIANO *VALORE ASSOLUTO DI NOVITÀ*.

IL TEATRO FUTURISTA saprà esaltare i suoi spettatori, cioè far loro dimenticare la monotonia della vita quotidiana, scaraventandoli attraverso un LABIRINTO DI SENSAZIONI IMPRONTATE ALLA PIÙ ESASPERATA ORIGINALITÀ E COMBINATE IN MODI IMPREVEDIBILI.

IL TEATRO FUTURISTA sarà ogni sera una ginnastica che allenerà lo spirito della nostra razza ai veloci e pericolosi ardimenti che quest'anno futurista rende necessari.

CONCLUSIONI:

1) ABOLIRE TOTALMENTE LA TECNICA SOTTO CUI MUORE IL TEATRO PASSATISTA;

2) PORRE SULLA SCENA TUTTE LE SCOPERTE (PER QUANTO INVEROSIMILI, BIZZARRE E ANTITEATRALI) CHE LA NOSTRA GENIALITÀ VA FACENDO NEL SUBCOSCIENTE, NELLE FORZE MAL DEFINITE, NELL'ASTRAZIONE PURA, NEL CEREBRALISMO PURO, NELLA FANTASIA PURA, NEL RECORD E NELLA FISICOFOLLIA. (Es.: *Vengono*, primo dramma d'oggetti di F.T. Marinetti, nuovo filone di sensibilità teatrale scoperto dal Futurismo).

3) SINFONIZZARE LA SENSIBILITÀ DEL PUBBLICO ESPLORANDONE, RISVEGLIANDONE, CON OGNI MEZZO, LE PROPAGGINI PIÙ PIGRE; ELIMINARE IL PRECONCETTO DELLA RIBALTA LANCIANDO DELLE RETI DI SENSAZIONE TRA PALCOSCENICO E PUBBLICO; L'AZIONE SCENICA INVADERÀ PLATEA E SPETTATORI;

4) FRATERNIZZARE CALOROSAMENTE COI COMICI, I QUALI SONO TRA I POCHI PENSATORI CHE RIFUGGANO DA OGNI DEFORMANTE SFORZO CULTURALE;

5) ABOLIRE LA FARSA, IL VAUDEVILLE, LA POCHADE, LA COMMEDIA, IL DRAMMA E LA TRAGEDIA, PER CREARE AL LORO POSTO LE NUMEROSE FORME DEL TEATRO FUTURISTA, COME: LE BATTUTE IN LIBERTÀ, LA SIMULTANEITÀ, LA COMPENETRAZIONE, IL POEMETTO ANIMATO, LA SENSAZIONE SCENEGGIATA, L'ILARITÀ DIALOGATA, L'ATTO NEGATIVO, LA BATTUTA RIECHEGGIATA, LA DISCUSSIONE EXTRALOGICA, LA DEFORMAZIONE SINTETICA, LO SPIRAGLIO SCIENTIFICO, LA COINCIDENZA, LA VETRINA...

6) CREARE TRA NOI E LA FOLLA, MEDIANTE UN CONTATTO CONTINUATO, UNA CORRENTE DI CONFIDENZA SENZA RISPETTO, COSÌ DA TRASFONDERE NEI NOSTRI PUBBLICI LA VIVACITÀ DINAMICA DI UNA NUOVA TEATRALITÀ FUTURISTA.

Ecco le *prime* nostre parole sul teatro. Le nostre prime 11 sintesi teatrali (di Marinetti, Settimelli, Bruno Corra, R. Chiti, Balilla Pratella, Paolo Buzzi) sono state imposte vittoriosamente da Ettore Berti e dalla

sua compagnia ai pubblici affollatissimi di Ancona, Bologna, Padova, Venezia, Verona, Bergamo, Genova (*con replica*), Savona, Sanremo. Presto avremo in Milano il grande edificio metallico, animato da tutte le complicazioni elettro-meccaniche, che solo potrà permetterci di attuare scenicamente le nostre più libere concezioni.

Milano, 11 Gennaio 1915.
Milano, 18 Febbraio 1915.

La cinematografia futurista (1916)

di *F.T. Marinetti, Bruno Corra, E. Settimelli, Arnaldo Ginna, G. Balla, Remo Chiti*

Il libro, mezzo assolutamente passatista di conservare e comunicare il pensiero, era da molto tempo destinato a scomparire come le cattedrali, le torri, le mura merlate, i musei e l'ideale pacifista. Il libro, statico compagno dei sedentari, degl'invalidi, dei nostalgici e dei neutralisti, non può divertire né esaltare le nuove generazioni futuriste ebbre di dinamismo rivoluzionario e bellicoso.

La conflagrazione agilizza sempre più la sensibilità europea. La nostra grande guerra igienica, che dovrà soddisfare *tutte* le nostre aspirazioni nazionali, centuplica la forza novatrice della razza italiana. Il cinematografo futurista che noi prepariamo, deformazione gioconda dell'universo, sintesi alogica e fuggente della vita mondiale, diventerà la migliore scuola per i ragazzi: scuola di gioia, di velocità, di forza, di temerità e di eroismo. Il cinematografo futurista acutizzerà, svilupperà la sensibilità, velocizzerà l'immaginazione creatrice, darà all'intelligenza un prodigioso senso di simultaneità e di onnipresenza. Il cinematografo futurista collaborerà così al rinnovamento generale, sostituendo la rivista (sempre pedantesca), il dramma (sempre previsto) e uccidendo il libro (sempre tedioso e opprimente). Le necessità della propaganda ci costringeranno a pubblicare un libro di tanto in tanto. Ma preferiamo esprimerci mediante il cinematografo, le grandi tavole di parole in libertà e i mobili avvisi luminosi.

Col nostro Manifesto *Il Teatro Sintetico Futurista*, con le vittoriose tournées delle compagnie drammatiche Gualtiero Tumiati, Ettore Berti, Annibale Ninchi, Luigi Zoncada, coi 2 volumi del *Teatro Sintetico Futurista* contenenti 80 sintesi teatrali, noi abbiamo iniziato in Italia la rivoluzione del teatro di prosa. Antecedentemente un altro Manifesto futurista aveva riabilitato, glorificato e perfezionato il *Teatro di varietà*. È logico dunque che oggi noi trasportiamo il nostro sforzo vivificatore in un'altra zona del teatro: il *cinematografo*.

A prima vista il cinematografo, nato da pochi anni, può sembrare già futurista cioè privo di passato e libero da tradizioni: in realtà, esso, sorgendo come *teatro senza parole*, ha ereditate tutte le più tradizionali spazzature del teatro letterario. Noi possiamo dunque senz'altro riferire al cinematografo tutto ciò che abbiamo detto e fatto per il teatro di prosa. La nostra azione è legittima e necessaria, in quanto il cinematografo sino ad oggi *è stato, e tende a rimanere profondamente passatista*, mentre noi vediamo in esso la possibilità di un'arte eminentemente futurista e il *mezzo di espressione più adatto alla plurisensibilità di un artista futurista.*

Salvo i films interessanti di viaggi, caccie, guerre, ecc., non hanno saputo infliggerci che drammi, drammoni e drammetti passatistissimi. La stessa sceneggiatura che per la brevità e varietà può sembrare progredita, non è invece il più delle volte che una pietosa e trita *analisi.* Tutte le immense possibilità *artistiche* del cinematografo sono dunque assolutamente intatte.

Il cinematografo è un'arte a sé. Il cinematografo non deve dunque mai copiare il palcoscenico. Il cinematografo, essendo essenzialmente visivo, deve compiere anzitutto l'evoluzione della pittura: distaccarsi dalla realtà, dalla fotografia, dal grazioso e dal solenne. Diventare antigrazioso, deformatore, impressionista, sintetico, dinamico, parolibero.

Occorre liberare il cinematografo come mezzo di espressione per farne lo strumento ideale *di una nuova arte* immensamente più vasta e più agile di tutte quelle esistenti. Siamo convinti che solo per mezzo di esso si potrà raggiungere quella *poliespressività* verso la quale tendono tutte le più moderne ricerche artistiche. Il *cinematografo futurista* crea appunto oggi la **sinfonia poliespressiva** che già un anno fa noi annunciavamo nel nostro manifesto: *Pesi, misure e prezzi del genio artistico.* Nel film futurista entreranno come mezzi di espressione gli elementi più svariati: dal brano di vita reale alla chiazza di colore, dalla linea alle parole in libertà, dalla musica cromatica e plastica alla musica di oggetti. Esso sarà insomma pittura, architettura, parole in libertà, musica di colori, linee e forme, accozzo di oggetti e realtà caotizzata. Offriremo nuove ispirazioni alle ricerche dei pittori i quali tendono a sforzare i limiti del quadro. Metteremo in moto le parole in libertà che rompono i limiti della letteratura marciando verso la pittura, la musica, l'arte dei rumori e gettando un meraviglioso ponte fra la parole e l'oggetto reale.

I nostri films saranno:

1. - **Analogie cinematografate** usando la realtà direttamente come uno dei due elementi dell'analogia: Esempio: Se vorremo esprimere lo stato angoscioso di un nostro protagonista invece di descriverlo nelle sue varie fasi di dolore daremo un'equivalente impressione con lo spettacolo di una montagna frastagliata e cavernosa.

I monti, i mari, i boschi, le città, le folle, gli eserciti, le squadre, gli aeroplani, saranno spesso le nostre parole formidabilmente espressive: **L'universo sarà il nostro vocabolario.**

Esempio: Vogliamo dare una sensazione di stramba allegria: rappresentiamo un drappello di seggiole che vola scherzando attorno ad un enorme attaccapanni sinché si decidono ad attaccarcisi. Vogliamo dare una sensazione di ira: frantumiamo l'iracondo in un turbine di pallottole gialle. Vogliamo dare l'angoscia di un Eroe che perdeva la sua fede nel defunto scetticismo neutrale: rappresentiamo l'Eroe nell'atto di parlare ispirato ad una moltitudine; facciamo scappar fuori ad un tratto Giovanni Giolitti che gli caccia in bocca a tradimento una ghiotta forchettata di maccheroni affogando la sua alata parola nella salsa di pomodoro.

Coloriremo il dialogo dando velocemente e simultaneamente ogni immagine che attraversi i cervelli dei personaggi. Esempio: rappresentando un uomo che dirà alla sua donna: sei bella come una gazzella, daremo la gazzella. — Esempio: se un personaggio dice: contemplo il tuo sorriso fresco e luminoso come un viaggiatore contempla dopo lunghe fatiche il mare dall'alto di una montagna, daremo viaggiatore, mare, montagna.

In tal modo i nostri personaggi saranno perfettamente comprensibili come *se parlassero.*

2. - **Poemi, discorsi e poesie cinematografati.** Faremo passare le immagini che li compongono sullo schermo.

Esempio: « *Canto dell'amore* » di Giosuè Carducci:

> « *Da le rocche tedesche appollaiate*
> *sì come falchi a meditar la caccia...* »

Daremo le rocche, i falchi in agguato.

> « *Da le chiese che al ciel lunghe levando*
> *marmoree braccia pregano il Signor* »
> . . . .
> « *Da i conventi tra i borghi e le cittadi*
> *cupi sedenti al suon de le campagne*
> *come cucùli tra gli alberi radi*
> *cantanti noie ed allegrezze strane* »

Daremo le chiese che a poco a poco si trasformano in donne imploranti, Iddio che dall'alto si compiace, daremo i conventi, i cuculi, ecc.

Esempio: « *Sogno d'estate* » di Giosuè Carducci:

> « *Tra le battaglie, Omero, nel carme tuo sempre sonanti*
> *la calda ora mi vinse: chinommisi il capo tra 'l sonno*
> *in riva di Scamandro, ma il cor mi fuggì su 'l Tirreno* »

Daremo Carducci circolante fra il tumulto degli Achei che evita destramente i cavalli in corsa, ossequia Omero, va a bere con Aiace all'osteria dello *Scamandro Rosso* e al terzo bicchiere di vino il cuore di cui si devono vedere i palpiti gli sbotta fuori della giacca e vola come un enorme pallone rosso sul golfo di Rapallo. In questo modo noi cinematografiamo i più segreti movimenti del genio.

Ridicolizzeremo così le opere dei poeti passatisti, trasformando col massimo vantaggio del pubblico le poesie più nostalgicamente monotone e piagnucolose in spettacoli violenti, eccitanti ed esilarantissimi.

3. - **Simultaneità e compenetrazioni** di tempi e di luoghi diversi **cinematografate.** Daremo nello stesso istante-quadro 2 o 3 visioni differenti l'una accanto all'altra.

4. - **Ricerche musicali cinematografate** (dissonanze, accordi, sinfonie di gesti, fatti, colori, linee, ecc.).

5. - **Stati d'animo sceneggiati cinematografati.**

6. - **Esercitazioni quotidiane per liberarsi dalla logica cinematografate.**

7. - **Drammi d'oggetti cinematografati** (Oggetti animati, umanizzati, truccati, vestiti, passionalizzati, civilizzati, danzanti — Oggetti tolti dal loro ambiente abituale e posti in una condizione anormale che, per contrasto, mette in risalto la loro stupefacente costruzione e vita non umana).

8. - **Vetrine d'ideè, d'avvenimenti, di tipi, d'oggetti, ecc. cinematografati.**

9. - **Congressi, flirts, risse e matrimonî di smorfie, di mimiche, ecc. cinematografati.** Esempio: un nasone che impone il silenzio a mille dita congressiste scampanellando un orecchio, mentre due baffi carabinieri arrestano un dente.

10. - **Ricostruzioni irreali del corpo umano cinematografate.**

11. - **Drammi di sproporzioni cinematografate** (un uomo che avendo sete tira fuori una minuscola cannuccia la quale si allunga ombellicalmente fino ad un lago e lo asciuga *di colpo*).

12. - **Drammi potenziali e piani strategici di sentimenti cinematografati.**

13. - **Equivalenze lineari plastiche, cromatiche, ecc.** di uomini, donne, avvenimenti, pensieri, musiche, sentimenti, pesi, odori, rumori **cinematografati** (daremo con delle linee bianche su nero il ritmo interno e il ritmo fisico d'un marito che scopre sua moglie adultera e insegue l'amante — ritmo dell'anima e ritmo delle gambe).

14. - **Parole in libertà in movimento cinemotografate** (tavole sinottiche di valori lirici — drammi di lettere umanizzate o animalizzate — drammi ortografici — drammi tipografici — drammi geometrici — sensibilità numerica, ecc.).

Pittura + scultura + dinamismo plastico + parole in libertà + intonarumori + architettura + teatro sintetico = Cinematografia futurista.

Scomponiamo e ricomponiamo così l'Universo secondo i nostri meravigliosi capricci, per centuplicare la potenza del genio creatore italiano e il suo predominio assoluto nel mondo.

Milano, 11 Settembre 1916.

Il teatro radiofonico (1933)

di *F.T. Marinetti*

Il Futurismo ha trasformato radicalmente la letteratura colle parole in libertà l'aereopoesia e lo stile veloce simultaneo, svuotato il teatro della noia mediante sintesi alogica sorpresa e drammi di oggetti inanimati immensificato la plastica coll'antirealismo il dinamismo plastico e l'aeropittura, creato lo splendore geometrico d'una architettura dinamica che utilizza senza decorativismi e liricamente i nuovi materiali da costruzione la cinematografia astratta e la fotografia astratta.

Il Futurismo nel suo 2° congresso nazionale ha deciso i seguenti superamenti:

Superamento dell'amore per la donna « con un più intenso amore per la donna contro le derivazioni erotico-sentimentali di molte avanguardie estere le cui espressioni artistiche sono fallite nel frammentarismo e nel nichilismo »

Superamento del patriottismo « con un più fervido patriottismo trasformato così in autentica religione della Patria »

Superamento della macchina « con un'identificazione dell'uomo con la macchina stessa destinata a liberarlo del lavoro muscolare e immensificare il suo spirito »

Superamento dell'architettura Sant'Elia « oggi vittoriosa con un'architettura Sant'Elia ancora più esplodente di colore lirico e originalità di trovate »

Superamento della pittura « con una aeropittura più vissuta e una plastica polimaterica-tattile »

Superamento della terra « con l'intuizione dei mezzi escogitati per realizzare il viaggio nella Luna »

Superamento della morte « con una metallizzazione del corpo umano e la captazione dello spirito vitale come forza di macchina »

Superamento della guerra e della rivoluzione « con una guerra e una rivoluzione artistiche-letterarie decennali o ventennali tascabili a guisa di indispensabili rivoltelle »

Superamento della chimica « con una chimica alimentare perfezionata di vitamine e calorie gratuite per tutti »

Possediamo ormai una televisione di cinquantamila punti per ogni immagine grande su schermo grande

Aspettando l'invenzione del teletattilismo del teleprofumo e del telesapore noi futuristi perfezioniamo la radiofonia destinata a centuplicare il genio creatore della razza italiana abolire l'antico strazio nostalgico delle lontananze e imporre dovunque le parole in libertà come suo logico e naturale modo di esprimersi

LA RADIA nome che noi futuristi diamo alle grandi manifestazioni della radio È ANCORA OGGI *a*) realista *b*) chiusa in una scena *c*) istupidita da musica che invece di svilupparsi in originalità e varietà ha

raggiunto una ributtante monotonia negra languida *d*) una troppo timida imitazione negli scrittori d'avanguardia del teatro sintetico futurista e delle parole di libertà

Alfredo Goldsmith della Città della Radio di New-York ha detto: « Marinetti ha immaginato il teatro sintetico. Diversissimi nella concezione i due teatri hanno un punto di contatto nel fatto che per la loro realizzazione non possono prescindere da un'opera di integrazione da parte degli spettatori e da uno sforzo di intelligenza, il teatro radiofonico richiederà uno sforzo di fantasia, negli autori prima, poi negli attori, poi negli spettatori »

Anche i teorici e gli autori francesi belgi tedeschi di radiodrammi avanguardisti (Paul Reboux Theo Freischinann Jacques Rece Alex Surchaap Tristan Bernard F. W. Bischoff Victor Hinz Fuchs Friedrich Wolf Mendelsshon ecc.) elogiano e imitano il teatro sintetico futurista e le parole in libertà quasi tutti però sempre ossessionati da un realismo pur anche veloce da sorpassare

LA RADIA NON DEVE ESSERE

1) teatro, perché la radio ha ucciso il teatro già sconfitto dal cinema sonoro

2) cinematografo perché il cinematografo è agonizzante *a*) di sentimentalismo rancido di soggetti *b*) di realismo che avvolge alcune sintesi simultanee *c*) di infinite complicazioni tecniche *d*) di fatale collaborazionismo banalizzatore

3) libro perché il libro che ha la colpa di aver resa miope l'umanità implica qualcosa di pesante strangolato soffocato fossilizzato e congelato (vivranno solo le grandi tavole parolibere luminose unica poesia che ha bisogno di essere vista)

LA RADIA ABOLISCE

1) lo spazio o scena del teatro compreso il teatro sintetico futurista (azione svolgentesi su una scena fissa e costante) e nel cinema (azioni svolgentisi su scene rapidissime variabilissime simultanee e sempre realiste)

2) il tempo

3) l'unità d'azione

4) il personaggio teatrale

5) il pubblico inteso come massa giudice autoeletto sistematicamente ostile e servile sempre misoneista sempre retrogrado

LA RADIA SARA'

1) Libertà da ogni punto di contatto con la tradizione letteraria e artistica

Qualsiasi tentativo di riallacciare la Radia alla tradizione è grottesco

2) Un'Arte nuova che comincia dove cessano il teatro il cinematografo e la narrazione

3) Immensificazione dello spazio
Non più visibile né incorniciabile la scena diventa universale e cosmica

4) Captazione amplificazione e trasfigurazione di vibrazioni emesse da esseri viventi da spiriti viventi o morti drammi di stati d'animo rumoristi senza parole

5) Captazione amplificazione e trasfigurazione di vibrazioni emesse della materia Come oggi ascoltiamo il canto del bosco e del mare domani saremo sedotti dalle vibrazioni di un diamante o di un fiore

6) Puro organismo di sensazioni radiofoniche.

7) Un'arte senza tempo né spazio senza ieri e senza domani
La possibilità di captare stazioni trasmittenti poste in diversi fusi orari e la mancanza della luce distruggono le ore il giorno e la notte
La captazione e l'amplificazione con le valvole termojoniche della luce e delle voci del passato distruggeranno il tempo

8) Sintesi di infinite azioni simultanee

9) Arte umana universale e cosmica come voce con una vera psicologia-spiritualità dei rumori delle voci e del silenzio .

10) Vita caratteristica di ogni rumore e infinite varietà di concreto-astratto e fatto-sognato mediante un popolo di rumori

11) Lotte di rumori e di lontananze diverse cioè il dramma spaziale aggiunto al dramma temporale

12) Parole in libertà
La parola è andata sviluppandosi come collaboratrice della mimica e del gesto
Occorre che la parola sia ricaricata di tutta la sua potenza quindi parola essenziale o totalitaria ciò che nella teoria futurista si chiama parola-atmosfera. Le parole in libertà figlie dell'estetica della macchina contengono un'orchestra di rumori e di accordi rumoristi (realisti e astratti) che soli possono aiutare la parola colorata e plastica nella rappresentazione fulminea di ciò che non si vede
Se non vuole ricorrere alle parole in libertà il radiasta deve esprimersi in quello stile parolibero (derivato dalle nostre parole in libertà) che già circola nei romanzi avanguardisti e nei giornali quello stile parolibero tipicamente veloce e scattante sintetico simultaneo

13) Parola isolata ripetizioni di verbi all'infinito

14) Arte essenziale

15) Musica gastronomica amorosa ginnastica ecc

16) Utilizzazione dei rumori dei suoni degli accordi armonie simul-

taneità musicali o rumoristici dei silenzi tutti con le loro gradazioni di durezza di crescendo e di diminuendo che diventeranno degli strani pennelli per dipingere delimitare e colorare l'infinito buio della radia dando cubicità rotondità sferica in fondo geometria

17) Utilizzazione delle interferenze tra stazioni e del sorgere e della evanescenza dei suoni

18) Delimitazione e costruzione geometrica del silenzio un suono per dare il senso dell'ampiezza del locale dove la voce viene espressa

Caratterizzazione dell'atmosfera silenziosa o semisilenziosa che avvolge e colora una data voce suono rumore

20) Eliminazione del concetto o prestigio di pubblico che ha sempre anche per il libro esercitato un'influenza deformante o peggiorante

La cinematografia (1938)

di *F.T. Marinetti* e *Arnaldo Ginna*

[...] Occorre combattere qualsiasi tentativo di ritorno o sosta nella poesia e nelle arti

È infatti un assurdo tentativo quello di avvilire e infrollire la nuova architettura italiana opprimendola sotto un rinnovato ibridismo di stili classici con la scusa di una momentanea mancanza di ferro in Italia

Scusa vana poiché dovunque il genio futurista di Antonio Sant'Elia aleggia col suo sintetico splendore geometrico su centinaia di Dopolavoro e specialmente sulla stazione di Firenze sul Palazzo delle Poste di Napoli e sulle numerose stazioni ferroviarie dell'architetto futurista Angiolo Mazzoni

Vi trionfa anzi razionalmente coloratamente e ascensionalmente con la più grande varietà di materiali costruttivi a disposizione dal ferro ai suoi surrogati dal legno alle pietre e ai marmi italianissimi

Assurdo tentativo è anche quello di oscurare la poesia con gelidi ermetismi e preziosismi che provengono dalle poesie nordiche e specialmente da Mallarmé offendendo pessimisticamente il nostro virile tempo dinamico di rivoluzioni e veloci guerre imperiali

Assurdo anche il tentativo di arcaizzare la pittura offendendo e sfuggendo pessimisticamente con boscherecci nudi e nature morte archeologiche l'esteticità della macchina e le velocità plastiche simultanee della nostra ormai gloriosa aeropittura figlia della nostra gloriosa aviazione imperiale

Egualmente occorre strappare la cinematografia alla sua attuale crisi eccitandone l'immancabile balzo in avanti

A rallegramento del pubblico italiano ghiotto di novità e di vigore originale ricordiamo che ventidue anni fa venne lanciato dal Movimento Futurista in tutto il mondo un Manifesto della Cinematografia firmato da F. T. Marinetti Bruno Corra Arnaldo Ginna E. Settimelli Giacomo Balla Remo Chiti le cui idee geniali o filoni di trovate sono state finora utilizzate e applicate in minima parte.

Sempre nel settembre 1916 a Milano e a Firenze venne realizzato da Arnaldo Ginna in collaborazione con Marinetti Bruno Corra Settimelli Balla Chiti Nannetti Ungaro Spada il primo film italiano nella cinematografia di avanguardia.

Ora constatiamo che per opera degli americani e recentemente dei francesi il pregio caratteristico dei migliori film d'oggi consiste nell'arricchire le situazioni drammatiche meno originali o banali con molti particolari ossessionanti per tipicità e perfezione di fotografia e d'inquadratura = esempio *Tovarich*, ecc. (2)

---

(1) Pubblicato in « Bianco e Nero », II, n. 4, Roma, 1938 (ripreso da « Gazzetta del Popolo » di Torino).

(2) *Tovarich*, cioè *Tonight in our Night* (1937) di Anatol Litvak (*n.d.r.*).

Noi futuristi proponiamo quindi oggi

1) Nel film sonoro musiche e voci indipendenti cioè non soltanto musiche e voci provenienti dallo schermo e questo per musicare e sonorizzare liberamente gli stati di animo ma spostate significativamente

2) Nel film policromo colori indipendenti oltre quelli legati alla realtà dei corpi e ciò per colorare e animare liberamente gli stati d'animo

3) Nel film stereoscopico rilievi indipendenti oltre quelli che servono a dare realtà ai corpi e ciò per volumetrizzare e moltiplicare gli stati d'animo

4) Nel film bianco e nero ombre e luci indipendenti oltre quelle che servono per dare realtà ai corpi

5) Sfruttamento delle possibilità cinematografiche di tempo da maneggiare e spadroneggiare a volontà con probanti effetti drammatici di anni e secoli elastici dal passato al futuro Maneggio dello spazio da spadroneggiare con cieli mari oceani elastici scomponibili ecc (esempio un bosco in mano un oceano negli occhi)

6) Organizzazione interessante e commovente di pezzi di vita e di frammenti di drammi

7) Programmi di vita individuali o collettivi a scelta già realizzati in letteratura da F. T. Marinetti in « Novelle con le labbra tinte »

8) Prospettive non scientifiche proporzionate dall'emozione e dal capriccio favorenti o contrastanti gli effetti drammatici (esempio ingigantimento del pugno di un pugilista — esempio ingigantimento dei personaggi importanti e rimpicciolimento evanescente dei secondari)

9) Utilizzazione della tecnica dei cartoni animati per dare pure forme astratte in fusione o conflitto e per musiche cromatiche

10) Analogie cinematografiche usando la realtà direttamente come uno dei due elementi dell'analogia (esempio se vorremo esprimere lo stato angoscioso di un protagonista invece di descriverlo nelle sue fasi di angoscia daremo una equivalente impressione con un mare agitato fra gli scogli) I monti i mari i boschi e le città le folle gli eserciti le squadre di aeroplani saranno le nostre parole espressive

Coloreremo il dialogo dando velocemente e simultaneamente ogni immagine che attraversi i cervelli dei personaggi (esempio rappresentando un uomo che dirà alla sua donna sei bella come una gazzella daremo la gazzella compenetrata con la donna — esempio se un personaggio dice contemplo il tuo sorriso fresco e luminoso come un viaggiatore contempla dopo lunghe fatiche il mare dall'alto di una montagna daremo viaggiatore-mare-montagna compenetrati) (Dal Manifesto del 1916)

11) Poemi discorsi e poesie cinematografati (Dal Manifesto del 1916)

12) Simultaneità e compenetrazione di tempi e di luoghi diversi cinematografate Daremo nello stesso istante-quadro 2 o 3 visioni differenti l'una accanto all'altra (Dal Manifesto del 1916)

13) Ricerche musicali cinematografate (dissonanze accordi di gesti fatti colori linee ecc.) (Dal Manifesto del 1916)

14) Cinematografie di esercitazioni per liberarsi dalla logica (Dal Manifesto del 1916)

15) Drammi di oggetti cinematografati (oggetti animati umanizzati truccati vestiti passionalizzati civilizzati danzanti oggetti tolti dal loro ambiente abituale e posti in una condizione anormale che per contrasto mette in risalto la loro stupefacente costruzione e vita non umana) (Dal Manifesto del 1916)

16) Vetrine d'idee d'avvenimenti di tipi d'oggetti ecc cinematografati (esempio un nasone che impone il silenzio a mille dita congressiste scampanellando un orecchio mentre due baffi carabinieri arrestano un dente) (Dal Manifesto del 1916)

18) Ricostruzioni irreali del corpo umano cinematografate (Dal Manifesto del 1916)

19) Drammi di sproporzioni cinematografate (un uomo che avendo sete tira fuori una minuscola cannuccia la quale si allunga ombellicalmente fino ad un lago e lo asciuga di colpo) (Dal Manifesto del 1916)

20) Drammi potenziali e piani strategici di sentimenti cinematografici con figure umane o con forme astratte (Dal Manifesto del 1916)

21) Equivalenze lineari plastiche cromatiche ecc di uomini donne avvenimenti pensieri musiche sentimenti pesi odori rumori cinematografate (daremo con delle linee il ritmo interno e il ritmo fisico) (Dal Manifesto del 1916)

22) Parole in libertà in movimento cinematografate (tavole sinottiche di valori lirici drammi di lettere umanizzate o animalizzate drammi tipografici drammi geometrici sensibilità numerica) (Dal Manifesto del 1916)

23) Valorizzazione totalitaria dell'idea iniziale o soggetto senza la quale nulla si può ottenere di grande in cinematografia

24) Perfezionamento artistico del produttore che deve compiere la sua funzione di gran signore mecenate o almeno quella di intelligente industriale valutatore dell'ingegno altrui condizione indispensabile per l'avvenire della cinematografia

Questo manifesto è stato ideato e scritto in collaborazione con Arnaldo Ginna

III

CINEMA ASTRATTO

Musica cromatica (1912) *

di *Bruno Corra*

Voglio esporre dei fatti, non altro: non si cerchi nel mio scrivere alcun tentativo di eleganza.

Se riuscirò ad esser chiaro, esplicito, ordinato avrò compiuto tutto il mio proposito, poiché scrivendo questo mio saggio miro solo a preparare un poco quel tanto di pubblico che se n'occuperà a pienamente comprendere e a giudicare con serenità le sinfonie di colore che noi daremo, spero tra non molto, alla folla dei teatri. Ho scritto *noi* ed ho inteso io e mio fratello cui il possedere la tecnica della pittura rende possibile la traduzione pratica di questa visione d'arte alla quale io ho potuto e posso contribuire unicamente per mezzo d'intuizione e solo in teoria, e insieme col quale pubblicai or è più di un anno un altro libretto — *Arte dell'avvenire* — (1) in cui sono esposte, più in generale, alcune delle idee che ora, qui, ripeterò. Là non si tratta solo dell'arte pittorica ma sì di tutte le arti condotte a confluire in una legge sola.

Si cominciò a pensare su questo argomento circa quattro anni fa tentando di scoprire una linea ideale che riallacciasse e comprendesse in sé tutto il lavorìo tormentoso e farraginoso di pensiero (orgie di colori, ubriacature di forme, di linee e di suoni, intuizioni di simpatie di sonorità tra parole, sforzi diretti a ricostruire passionalmente le costruzioni logiche delle scienze cercando d'afferrare addirittura l'anima delle linee, degli spazî, delle cifre, dei simboli e discutendo di attrazioni geometriche o numeriche....) che ci aveva occupati negli anni precedenti: più tardi gettai sulla carta, in un centinaio di pagine appena, tutta la teoria, comprendente lo studio delle relazioni intercorrenti tra tutte le arti e tutte le scienze; la parte riguardante le scienze era la più interessante, ma era anche troppo nuova perché potesse esser presa sul serio dal pubblico — quindi ci limitammo a stampare la prima parte della trattazione, nel primo libretto,

---

(*) Da *Il pastore, il gregge e la zampogna* (divagazione sul libro del Thovez), Collezione di saggi critici diretta da Corra e Settimelli, vol. I, Libreria Beltrami, 1912.

(1) *Arte dell'avvenire* paradosso di Arnaldo e Bruno Corradini. Editore Beltrami, L. 1.

così come era venuta di primo impeto, vera nella sua essenza, barbaramente sincera ed anche, in qualche particolare, inesatta.

Accennerò al volo qualche idea teorica, descriverò qualche esperimento.

Si può dire che l'unica esplicazione dell'arte dei colori attualmente in uso è il quadro. Il quadro è un accozzo di colori posti in tali reciproche relazioni da rappresentare un'idea. (Si noti che ho definito la pittura: arte del colore; non mi occupo di linea, elemento tolto a un'altra arte, per non dilungarmi troppo). Si può creare una nuova e più rudimentale forma d'arte pittorica ponendo sopra una superficie delle masse di colore armoniosamente disposte le une rispetto alle altre, in modo da dar piacere all'occhio senza che rappresentino alcuna immagine. Corrisponderebbe a ciò che in musica si chiama accordo e possiamo chiamarlo quindi accordo cromatico. Queste due forme d'arte: l'accordo cromatico e il quadro sono *spaziali*; la musica ci dice che esiste qualche cosa di essenzialmente diverso, l'accozzo di suoni susseguentesi nel tempo, il motivo, il tema: corrispondentemente l'arte dei colori potrà dar luogo a una forma d'arte *temporale* che sarà un accozzo di toni cromatici presentati all'occhio successivamente, un motivo di colori, un tema cromatico. Mi fermo qui e non parlo, poiché per ora non ce n'è bisogno, di una quarta modalità d'arte, corrispondente al dramma musicale, la quale darebbe luogo appunto al dramma cromatico.

Sarà utile qualche esempio: le aiuole di fiori; i caleidoscopî per bambini; i vestiti, specie femminili; paesaggi; le vetrate a colori nelle chiese.... sono accordi cromatici —; la seta cangiante; alcune specie di fuochi d'artifizio; i prati sotto il vento; i caleidoscopî a rotazione continua, graduale; il mare... ci danno esempî di motivi cromatici.

Balzac nel suo *Lys dans la vallée* ha scritto molto sull'arte di far mazzi di fiori. La bellezza della natura è fatta di motivi e di accordi; gettate un'occhiata e avrete un accordo, camminate e assisterete a una sinfonia. Però in natura, quasi sempre, accordi e sinfonie sono misti: di colore e di forma — per esempio nei temporali che offrono sinfonie di nuvole poderose, terribili. Passeggiare in mezzo a una folla vuol dire godere una meravigliosa sinfonia di colori, di forme, di suoni, di sensazioni tattili, muscolari, di equilibrio... ecc.

Il gusto del colore, apparso per la prima volta decisamente nelle opere dei pittori veneti (Giorgione, Tiziano, il Tintoretto, il Veronese, il Tiepolo...) si è vittoriosamente affermato in tutta la pittura europea in questi ultimi anni. E del resto questa tendenza a dare agli elementi d'arte, colori, forme, linee, suoni, parole un significato espressivo piuttosto che rappresentativo non s'è manifestata soltanto in pittura con l'espressionismo e con la voga del paesaggio (forme tendenti alla musica di colore), ma anche in letteratura col simbolismo, in musica con le innovazioni di Strauss, Debussy, Dukas e Ravel, e in architettura con gli stili indefiniti, vaghi, vaporosi. L'accordo cromatico è specialmente indicato nei casi in cui si tratti di creare un ambiente, cioè nella pittura decorativa. Ricordare gli ultimissimi tentativi di decorazione del Klimt.

Non so se chi legge abbia un'esperienza abbastanza vasta e chiara di

ciò che io chiamo: sensazione cromatica. In ogni caso credo che non sarà del tutto inutile qualche spiegazione.

Davanti a me, appeso alla parete, sta un cartone con su dipinto, a smalto, un paesaggio — la parte superiore è tutta occupata dal cielo senza nuvole, è di un bel celeste unito, uniforme, intenso: immaginate di fissare lo sguardo nel mezzo di questa superficie colorata, di immergervi nel colore, di lasciarvi abbracciare dal colore, di sentirvelo vibrare addosso... ecco, è questo. Forse conoscevate già abbastanza bene questa sensazione, forse l'avete provata infinite volte, forse, come me, l'avete cercata e la cercate ogni sera quando passeggiate per le vie della città nei toni più sfacciati e sgargianti dei vestiti e dei cappelli impiumati che vi stridono sui nervi come punte d'acciaio sul vetro, nei velluti esposti nelle vetrine che sotto il mordere degli archi elettrici sembrano disgregarsi in atomi di luce, nelle pozzanghere fantasticamente piene di bagliori violetti, negli spigoli dei grossi cristalli dei caffè tutti venati d'arcobaleno — oppure fuori, pei campi, nelle sonorità larghe delle stoppie e dei prati, nelle infinite variazioni tematiche in verde e in giallo svolgentisi pei meandri dei boschi.

Le tavole a colori del corso tedesco dello Schreiber per l'insegnamento del disegno ai bambini posson servire assai bene, per la loro semplicità, ad esercitare, da principio, la sensibilità cromatica. Ogni persona appena intelligente potrebbe arrivare a una visione limpida di tutte le possibilità di ogni e delle relazioni intercorrenti tra tutte le arti se volesse bene (e io vorrei poterla pregare, le mani nelle mani di volerlo) meditare seriamente per un poco di tempo sugli elementi, sui principi: parola, linea, colore, suono, forma. Ho visto leggendo tanti libri su questi argomenti che il non aver chiara coscienza degli elementi costitutivi delle arti, unicamente, aveva fatto sì che quei libri fossero tutti sbagliati. Ne ho letto appunto ieri uno nuovo di Claude Bragdon, intitolato: *The Beautiful Necessity — Seven Essays on Theosophy and Architecture*; è un libro che consiglio di leggere a tutti quelli sui quali un mio consiglio può avere influenza, perché ha senza dubbio un certo valore artistico —, però le costruzioni estetiche del Bragdon, belle ed interessanti, non son vere —, dice: « la musica e l'architettura stanno agli estremi dello spettro delle arti, perché la musica esiste solo nel tempo senza relazione alcuna con lo spazio e l'architettura è soltanto spazio senza relazione col tempo »; la musica è solo nel tempo? ma perché? a me sembra che se si considera *in sé stesso* un accordo preso sul piano, non si possa negare che esista nello spazio senza alcuna relazione col tempo —, *perdura* sì nel tempo, ma allora se io sto fermo per un'ora davanti alla facciata di una chiesa dovrò dire che anche l'architettura esiste nel tempo. No, caro caro signor Bragdon che io stimo perché siete senza dubbio un uomo d'ingegno ed amo perché, vostro malgrado, siete stato artista anche quando volevate far della scienza ché avevate nel sangue questa smania di fantasia, questa vertigine che ora appunto m'ha fatto cadere, dal filo teso e lucente del ragionamento, sulla morbidezza di piuma della divagazione dalla quale bisogna che mi levi chiedendo scusa, per risalir su e dirvi che se voi aveste veduta la verità avreste dovuto scrivere così « le forme d'opera sono

innumerevoli, non è possibile passarle in rassegna una per una, è possibile però farle intuire analizzandone alcune e istituendo così dei punti di riferimento; non tutte le arti porgono, nell'ora attuale, tutte le forme d'opera — anzi, a quasi tutte ne manca qualcuna, a parecchie (quelle che per ora non esistono) mancano tutte —, la musica invece ha tutte le forme d'arte principali, vale a dire ne ha tante e tali quante e quali bastano a darci un'idea della sua potenzialità di infinite espressioni; tra gli innumerevoli punti di riferimento che si posson fissare, ne esistono quattro che hanno una ragion d'essere logica, — considerate la musica: un accordo cioè un accozzo di suoni simultanei, si può sentire e godere semplicemente come suono, come pura gioia sonora (ricordate Chopin il quale è, io credo, uno dei musicisti che più s'è accostato a questo modo di concezione, tanto che non ha apposto ai suoi lavori alcun titolo preciso, molto definito, accontentandosi di numeri d'ordine o appena di Valse, Rondò, Notturno —, certi suoi passi si senton concepiti proprio come puri effetti di suoni, come suggestioni sonore; e ricordate anche gli altissimi Riccardo Strauss, Debussy, Dukas, Ravel, nei quali è evidente la tendenza al simbolismo, cioè a dare degli accozzi di suoni privi di linea melodica per solo gusto della sonorità nuova) —, ma si può anche sentire in esso l'espressione vaga, appena accennata oppure più definita oppure perfettamente delineata di un sentimento e anche l'espressione di un pensiero indefinito e finalmente ancora un pensiero ben netto —, così s'arriva man mano, per infiniti trapassi, al secondo punto di ritrovo e cioè all'accordo completato con la sua interpretazione, con la sua chiave (musica programmata - Berlioz); queste due modalità dell'arte dei suoni, l'accordo in sé e l'accordo associato a un sentimento o a un pensiero, sono due delle quattro pietre angolari: si ponga al posto dell'accordo o accozzo di suoni simultanei il motivo o tema o accozzo di suoni successivi e s'avranno le altre due, il tema in sé e il tema riallacciato a un'azione, a un movimento passionale; è poi evidentissimo, che, come già s'è detto, queste quattro forme ne ammettono innumerevoli intermedie le quali possono ancora combinarsi fra loro in infinite maniere » così, o signor Claude Bragdon sparito dietro questo periodone angoluto e intricato, così avreste dovuto scrivere perché io mi trovassi d'accordo con voi.

Un altro libro che io vorrei potere imporre a tutti di leggere è quello di Ugo Bernasconi intitolato *Pensieri e precetti ai giovani pittori*; il signor Bernasconi m'ha dato la grande consolazione di veder confermate efficacemente le mie idee, infatti, pur movendo da altri principi e con diversi scopi, egli è giunto, per quanto riguarda la pittura, a conclusioni analoghe alle mie; metto qui due righe per lui sperando che gli capiti di leggere questo saggio: « avrei piacere di conoscervi perché dovete essere un uomo interessante, vi sarei molto riconoscente se voleste ragguagliarmi sui vostri tentativi nel campo della pittura nuova, mi congratulo con voi, oltreché per i precetti d'arte, anche per i pensieri morali che avete gettato qua e là nel vostro libro i quali m'hanno certo aiutato a fare un passo di più verso il mio sogno di perfezione di vita che in fondo, *ve lo confesso, m'interessa forse ancor più dell'arte* ». Questo, a dir la verità, non c'entra gran che con la mia musica cromatica, ma ha un'intonazione nuova e basta.

Vi consiglio di leggere, anzi *voglio* che leggiate (altra nuova intonazione, notatelo) ancora un libro: *La chaîne des harmonies* di Paul Flambart, edito dal Chacornac —, è interessantissimo.

Ma queste mie sole venti cartelle ancora bianche mi spingono a rientrare in argomento senza indugio.

Nelle poche pagine precedenti, come lo spazio non mi concedeva di por giù per disteso tutta la teoria, son venuto toccando qua e là alcune idee capitali, credo che questo possa esser bastato a dare un'idea di ciò che sarebbe la trattazione completa e passo senza altro a descrivere i pochi esperimenti di musica cromatica ben riusciti, sino ad oggi.

Dunque, due anni fa, stabilita minutamente tutta la teoria, noi decidemmo di tentare seriamente la musica dei colori: si cominciò subito a pensare agli strumenti, che forse non esistevano e che avremmo dovuto far fabbricare appositamente, i quali ce ne permettessero l'attuazione. Si andava per vie intentate lasciandoci guidare in massima parte dall'intuizione ma procedendo però sempre di pari passo, per timore di far falsa strada, con lo studio della fisica della luce e del suono, nelle opere del Tyndall e di altri molti.

Naturalmente si applicavano e si sfruttavano le leggi di parallelismo tra le arti precedentemente determinate. Per due mesi noi studiammo ognuno per conto proprio, senza comunicarci i risultati —, dopo confrontammo, discutemmo e fondemmo insieme le nostre osservazioni. Ci confermammo nell'idea, anteriore del resto ai nostri studi di fisica, di attenerci alla musica e di trasportare, precisamente nel campo del colore, la scala temperata musicale. Tuttavia sapevamo che la scala cromatica consta di una sola ottava e che d'altra parte l'occhio non ha, come l'orecchio, il *potere risolutivo* (però mi accorgo ripensandoci, che su questo ci son molte riserve da fare) e però ci apparve la chiara necessità di una suddivisione magari artificiosa ed arbitraria (poiché l'effetto proviene principalmente dalle *relazioni* tra i colori che impressionano la retina) dello spettro solare e venimmo appunto a scegliere in ogni colore quattro gradazioni a distanze uguali —, si ebbero quattro rossi scelti a uguali distanze nello spettro, quattro verdi, quattro violetti... ecc.; così eravamo arrivati a distendere i sette colori in quattro ottave, dopo il violetto della prima ottava veniva il rosso della seconda, e così via. Per tradurre in pratica tutto ciò ci si servì, naturalmente, di una serie di 28 lampade elettriche colorate corrispondenti a 28 tasti —, ogni lampada era munita di un riflettore oblungo: nei primi esperimenti si tentò con luce diretta, per gli ultimi si pose davanti alle lampade una lastra di vetro smerigliato. La tastiera corrispondeva esattamente a quella comune del pianoforte (era però meno estesa): suonando l'ottava, per esempio, i due colori si fondevano, come nel pianoforte i due suoni.

Questo nostro pianoforte cromatico, alla prova, diede risultati abbastanza buoni tanto che noi ci illudemmo, da principio, di avere definitivamente risolto il problema: ci divertimmo a trovare accozzi cromatici di tutti i generi, componemmo qualche sonatina di colore —, notturni in viola e mattinate in verde, — traducemmo, qualche modificazione necessaria, una Barcarola Veneziana di Mendelssohn, un Rondò di Chopin e una

sonata di Mozart... ma poi, infine, dopo tre mesi di esperimenti, dovemmo confessarci che non era possibile con quei mezzzi andare più in là —, si ottenevano effetti graziosissimi è vero ma non mai tali da sentirsene afferrati pienamente —, avevamo a nostra disposizione soltanto ventotto toni, le fusioni non avvenivano bene, le sorgenti luminose non erano abbastanza forti, se si mettevano lampade potenti il troppo calore faceva sì che esse scolorissero in pochi giorni e allora si dovevano ritingere esattamente, con perdite di tempo considerevoli; sentivamo chiarissimamente che per ottenere i grandi effetti orchestrali che soli possono convincere le folle bisognava poter disporre di una intensità di luce sbalorditiva —, solo così si sarebbe potuti uscire dal campo ristretto dell'esperimento scientifico per entrare direttamente nella pratica.

Pensammo al cinematografo e ci parve che questo strumento, leggermente modificato, dovesse dare risultati eccellenti: quanto alla potenza luminosa era quanto di meglio si poteva desiderare —, era pure risolto l'altro problema che si riferiva alla necessità di poter disporre di centinaia di colori, poiché, traendo partito dal fenomeno della persistenza delle imagini nella retina, avremmo potuto far sì che parecchi colori si fondessero, nel nostro occhio, in una tinta sola —, bastava per questo far passare davanti all'obbiettivo tutti i colori componenti in meno di un decimo di secondo; così con un semplice apparecchio cinematografico, con una macchina di piccole dimensioni avremmo ottenuto gli innumerevoli e potentissimi effetti delle grandi orchestre musicali, la vera sinfonia cromatica. Questo in teoria; nella pratica quando, acquistato il cinematografo, procuratici parecchie centinaia di metri di pellicola, toltane la gelatina, coloratala, tentammo le prime prove, quel che avevamo previsto, come quasi sempre avviene, in parte si avverò, in parte fallì: per ottenere uno svolgersi di temi cromatici armonioso, graduale, e uniforme avevamo tolto via l'interruttore a rotazione ed eravamo riusciti ad abolire anche lo scatto — ma questa appunto fu la causa che mandò a male l'esperimento, e fece sì che invece dell'aspettata meravigliosa armonia si scatenasse sullo schermo un cataclisma di colori incomprensibile —, il perché lo capimmo solo dopo. Rimettemmo a posto tutto ciò che avevamo levato e stabilimmo di considerare la pellicola da colorarsi divisa in *battute*, ognuna lunga quanto lo spazio compreso tra quattro fori che corrisponde, almeno nelle *films* di passo Pathé, a una rotazione completa dell'interruttore: preparammo un altro tratto di pellicola e riprovammo: la fusione dei colori riuscì perfettamente ed era quella che premeva, quanto a effetto non c'era gran che, ma noi avevamo già capito che da questo lato non si poteva ragionevolmente pretendere molto sino a che non si possedesse la facoltà, acquistabile soltanto per mezzo di una lunga esperienza, di vedere mentalmente proiettato sulla tela lo svolgimento del motivo che si viene man mano distendendo col pennello sulla celluloide, facoltà che comporta l'attitudine a fondere mentalmente parecchi colori in un solo e a dissaiare una tinta nelle sue componenti.

A questo punto, viste le nostre esperienze avviate positivamente sopra una strada solida, ci parve necessario soffermarci per introdurre negli apparecchi di cui ci servivamo tutti i miglioramenti possibili: la macchina

cinematografica restò immutata, mettemmo solo, al posto della lampada ad arco usata sino a quel giorno, un'altra lampada, pure ad arco, di tripla potenza; esperimentammo successivamente come schermo una tela bianca semplice — una tela bianca immollata di glicerina, una superficie di stagnola — una tela spalmata di un impasto che dava, per riflesso, una sorta di fosforescenza — un inviluppo, approssimativamente cubico, di garza lievissima in cui il fascio di luce poteva penetrare e che avrebbe dovuto dare su per giù gli effetti di un nugolo di fumo bianco — infine si ritornò alla tela che si distese addirittura sopra una parete, si tolsero tutti i mobili, si parò tutta la stanza di bianco, pareti, soffitto e pavimento e si indossarono, durante le prove accappatoi bianchi (a proposito: quando la musica cromatica si sarà imposta, per opera di noi o di altri, una moda del colore in abito senza dubbio al pubblico elegante di andare al teatro del colore in abito bianco. I sarti posson cominciare ad occuparsene) — sino ad oggi a questo riguardo non s'è potuto ottenere di meglio e s'è lavorato sempre nella nostra sala bianca, la quale, del resto, serve assai bene.

I frutti di questo periodo di esperimenti, dal Giugno all'Ottobre ultimi scorsi, con quattro rotoletti di pellicola dei quali uno soltanto supera i duecento metri di lunghezza, sono qui, dentro il mio cassetto, chiusi nelle loro scatole, *etichettati*, pronti per il museo futuro (scusate, non è superbia, è solo amore di padre per questi figlioletti che mi piaccion tanto col loro musino sporco d'arcobaleno e con le loro piccole arie di mistero); il primo contiene lo svolgimento tematico di un accordo di colore tolto da un quadro di Segantini, — quello in cui si vedono delle case in fondo, e, sul davanti, una donna coricata in un prato —, l'erba del prato, tutta commista di fiorellini, è resa, per mezzo del complementarismo, con un brulicare svariato di colori, il prato è vivo, vibra tutto, sembra coperto da una esalazione d'armonia, vi si vede la forza creatrice della Primavera materiata in un febbrile zampillo di luci —, questo accordo cromatico ci impressionò e lo svolgemmo integralmente in centottanta metri di *film*; il secondo è uno studio di effetti tra quattro colori a due a due complementari, rosso, verde, azzurro e giallo; il terzo è una traduzione e riduzione del Canto di Primavera di Mendelssohn intrecciato con un tema preso da un Valzer di Chopin; il quarto, forse il più interessante, è una traduzione in colori della famosa e meravigliosa poesia di Stéphane Mallarmé intitolata *Les Fleurs.*

Frattanto, nel mentre si facevano vertere tutte le energie e si coglievano tutte le occasioni e si impiegavano tutti i momenti di svago ad affrettare l'evoluzione della nostra sensibilità cromatica, si studiavano ancora e si miglioravano i mezzi d'arte, i quali, tutti gli artisti lo sanno, tradiscono, più o meno, sempre: non si poteva naturalmente, dipingere la pellicola, come una tela, con colori ad olio — si usavano da prima tinte ad alcool che sono sì di facile applicazione ed asciugavano quasi istantaneamente, ma che scoloriscono presto, si provarono con buoni risultati i colori liquidi per diapositive posti in commercio dalla Casa Lafranc, si tentarono delle soluzioni d'anilina, si pescarono nuove formule in un'infinità di ricettari, si provò a mescolare insieme parecchie tinte — ma, sino ad oggi, i migliori effetti si sono ottenuti modificando e correggendo sempli-

cemente le tinte per diapositive; però da questo lato continuiamo le ricerche fiduciosi di riuscire quandochessia alla scoperta di una tinta che offra, rispetto alle già esistenti, intensità e trasparenza maggiori. Finora non siamo arrivati ad ottenere i colori d'oro e d'argento, che pur si presterebbero a sensazioni potentissime, ben trasparenti e molti intensi. Questo indirizzo ci portò, circa tre mesi fa, a tentare l'applicazione delle vernici opache, ad olio, a smalto, all'oro... ecc. alla musica cromatica —, se fossimo riusciti avremmo potuto disporre di una varietà maggiore (ci sovveniva dello splendore delle tele di Segantini; di certi violetti vertiginosamente profondi dei quadri di Klimt... ecc...): esperimentammo quell'apparecchio da proiezione a tutti noto, in cui l'oggetto da proiettarsi è posto dietro, invece che davanti, alla sorgente luminosa: i risultati furono, come del resto avevamo preveduto, non molto soddisfacenti —, siccome la macchina agiva per riflessione anziché per proiezione, una parte della luce si perdeva e lo schermo veniva troppo debolmente illuminato; per allora lasciammo senz'altro la nuova strada — ma, in questi ultimi giorni, munito l'apparecchio di un riflettore più adatto, applicatavi la lampada ad arco e l'obbiettivo della macchina cinematografica, ritentata la prova, abbiamo ottenuto effetti tali da dar sicuro affidamento di riuscita per l'avvenire.

Giacché mi trovo a parlare di cambiamenti di sistema, di vie nuove intraviste e non ancora percorse, accennerò un'altra innovazione materiale, già tentata e tralasciata, che ora sembra stia per imporcisi di nuovo: volevamo introdurre nella sonata di colore qualche cosa che corrispondesse all'accompagnamento, così ben distinto, nella musica antica — e preparammo sette lampade colorate dei colori dello spettro, montate sopra un attacco trasportabile per tutta la stanza — accendendo ora l'una ora l'altra delle lampade, a seconda dei casi, mentre sulla tela si svolgeva la sinfonia, si sarebbero dovuti creare successivamente degli *ambienti di colore* i quali, per essere in accordo con l'intonazione generale dei temi che si venivano man mano dispiegando, introducessero in certo modo lo spettatore nella intimità della sensazione; invece, alla prima prova, la luce delle lampade, perdendosi con i toni analoghi del fascio luminoso, fece mutare l'effetto della sinfonia, rendendola spesso eccessivamente uniforme e solo, di quando in quando, dando luogo a qualche accozzo cromatico piacevolmente bizzarro; ora, però, ripeto, ci prepariamo a rifare l'esperienza in condizioni nuove e tali, si spera, da permettere non solo di ovviare all'inconveniente, ma di trarne addirittura buon partito per ottenere maggiore varietà e più libera ampiezza di trapassi.

Non ho più niente a dire su questo argomento; sino al momento in cui scrivo non abbiamo trovato altri più potenti mezzi di esecuzione —, s'intende però che non abbiamo intenzione di fermarci qui, prima di uscire in pubblico bisognerà raggiungere un grado di raffinatezza formale ben più elevato.

Ciò che rimane sarà presto detto: è appena il lavoro di questi ultimi mesi durante i quali, d'altra parte, abbiamo un poco trascurato la musica dei colori e, perché attendevamo la pellicola vergine inutilmente cercata da tanto tempo e solo ora finalmente fornitaci dalla casa Lumière, e perché

eravamo tutti e due assorti in lavori nostri di pittura e di letteratura rispettivamente.

Prima di descrivere, poiché per intanto non si può far altro, le ultime sinfonie di colore ben riuscite, mi sforzerò di dare a chi legge un'idea sia pure lontana dell'effetto di un accozzo di colori disteso nel tempo, gli porrò sotto gli occhi alcuni pochi abbozzi (che son qui presso di me) di una *film* progettata già da parecchio tempo la quale precederà le rappresentazioni pubbliche accompagnata da opportuni schiarimenti (consterà di una quindicina di motivi cromatici di una estrema semplicità, lunghi circa un minuto ciascuno, separati gli uni dagli altri, i quali serviranno a far capire al pubblico la legittimità della musica cromatica, a fargliene afferrare il meccanismo, a porlo in condizioni tali da permettergli di gustare le sinfonie di colore che seguiranno prima semplici poi via via più complesse); i temi cromatici che mi stanno sotto gli occhi abbozzati sopra strisce di celluloide sono tre: il primo è quanto di più semplice si possa immaginare, a due soli colori, complementari, rosso e verde, al principio tutta la tela è verde, poi appare, nel centro, una stellina rossa a sei punte la quale ruota su se stessa vibrando le punte come tentacoli e ingrandisce, ingrandisce, ingrandisce sino a occupare tutta la tela, tutta la tela è rossa, allora improvvisamente su tutta la superficie illuminata appare un brulichio nervoso di punti verdi che crescono, crescono, crescono sino a divorare tutto il rosso, alla fine tutta la tela è verde, questo dura un minuto; il secondo è a tre colori azzurro, bianco e giallo —, in un campo azzurro due linee, gialla l'una, bianca l'altra, si muovono, si flettono l'una verso l'altra, si discostano, si arrotolano su se stesse, finché si avvicinano ondeggiando e si avvincono tra di loro intrecciandosi insieme —, questo è un esempio di tema di linee, oltreché di colore; il terzo è a sette colori, i sette colori dello spettro solare, in forma di sette cubetti i quali, disposti da principio su una linea orizzontale in basso della tela su fondo nero, si muovono a piccoli scatti, si riuniscono a gruppi tra di loro, si scaraventano gli uni contro gli altri andando in frantumi per ricomporsi subito, rimpiccioliscono e ingrandiscono, si dispongono in fila e in colonna, entrano gli uni negli altri, si deformano... ecc.

E ora non mi resta più che ragguagliare il lettore intorno alle ultimissime prove. Sono due *films* lunghe circa duecento metri: la prima è intitolata *L'arcobaleno*, i colori dell'arcobaleno costituiscono il tema dominante che compare a quando a quando in forma diversa, e sempre più intensamente sino a scoppiare in fine con una violenza abbarbagliante, al principio la tela è grigia, poi a poco a poco in questo sfondo grigio si manifesta come un sommovimento lievissimo di palpiti iridati i quali sembrano salire dalle profondità del grigio, come bolle in una sorgente e, giunti alla superficie, scoppiano e svaniscono — tutta la sinfonia è fondata su questo effetto di contrasto tra il bigio nuvolare dello sfondo e l'arcobaleno, lottanti tra loro —, la lotta si accentua, l'iride affogato sotto turbini sempre più neri rotolanti dal fondo verso l'avanti, si dibatte, riesce a divincolarsi, sprazza, per scomparire di nuovo e ritornare più violentemente attaccando alla periferia, sino a che in un improvviso crollo polveroso tutto il grigio si sgretola e l'iride trionfa in un turbinare di girandole

che alla lor volta in fine scompaiono, seppellite sotto una valanga di colori; la seconda è intitolata *La danza*, i colori predominanti sono il carminio, il viola e il giallo che vengono continuamente riuniti tra di loro e disgiunti e scagliati verso l'alto in un piroettare agilissimo di trottole.

Ho finito. Non serve che io seguiti a scrivere perché non potrei mai arrivare a dare altro che un'idea molto lontana degli effetti del colore. Bisogna che ognuno pensi da sé.

Tutto quanto si può fare è aprire la strada; e questo mi pare di averlo fatto, un po'. Vorrei pure aggiungere qualche cosa sul dramma cromatico intorno al quale abbiamo già fatto alcuni interessanti esperimenti, ma anderei troppo lontano. Forse ne parlerò una altra volta, ne parlerò in un altro saggio sulla musica dei colori, il quale, insieme con questo, spero preparerà il pubblico a giudicare serenamente le *sonate che vedrà* in teatro tra non molto.

C'è in Italia qualcuno che voglia interessarsi seriamente di queste cose? Se sì, mi scriva, e io avrò tanto piacere di comunicargli tutto ciò (ed è molto) che non ho potuto scrivere qui e che potrebbe agevolargli il cammino.

La cinematografia astratta è un'invenzione italiana (1926) *

di *F.T. Marinetti*

Recentemente nel « Tevere », Corrado Pavolini rievocava così il primo film futurista di Arnaldo Ginna e il manifesto della *Cinematografia futurista* (settembre 1916), che inventava ciò che gli americani credono di inventare oggi:

« In una sala di proiezione inverosimilmente stipata e schiamazzante, vidi proiettare la prima pellicola futurista. A un certo punto ricomparve la mia scena delle Cascine. Era il « passo neutralista », ondeggiante, timoroso, amletico, in contrasto col « passo interventista » che Marinetti realizzava di gran foga, correndo come alla baionettta. Questi due passi caricaturali, dopo tanti fischi del pubblico, furono clamorosamente applauditi. Ma questo non c'entra. Volevo parlare d'un'altra cosa: dire che gli italiani, nel 1916, han creato il primo esempio di quel cinematografo *astratto* o *puro* che sia, del quale tanto si discorre ora in Francia come d'una invenzione di schietta marca parigina.

Cinema « puro » è quello antianeddotico, antidescrittivo, privo di trama, che nasce dalla constatazione: il cinematografo è fatto per essere visto e non essere raccontato. Questo cinema è la negazione stessa del teatro e dell'emozione umana che deriva dalla rappresentazione di casi psicologici. Esso vuol far valere la bellezza delle immagini in sé stesse, all'infuori del loro significato: vuol dare unicamente sensazioni d'ordine plastico ritmico, al modo della sinfonia e un poco dell'architettura (priva anch'essa di soggetto). I francesi van parlando di *Entr'acte*, *La Roue*, *Coeur fidèle*, come di precursori di questo tipo di cinematografo « essenziale »; del quale *Photogénie*, *Le Retour à la raison*, e soprattutto *Ballet mécanique* di Léger e Murphy, e il film d'oggetti di Chomette, sarebbero le prime ed uniche realizzazioni complete.

C'è un guaio: che tutte queste pellicole hanno date di battesimo molto recenti. Il film di Marinetti e il manifesto della *Cinematografia futurista* sono del 1916: anticipano di molto tutte le indicazioni teoriche e pratiche della « trovata » francese. Dove si vede che se noi abbiamo tenuto il primato nella cinematografia per così dire borghese, possiamo a buon diritto vantare anche quello della cinematografia d'avanguardia.

Quei diavoli avevano inventato degli effetti, per l'epoca, stupefacenti: raggiunto risultati di una comicità assurda che non sembrano esser stati vinti neppure dagli americani. La discussione, ad esempio, tra l'uomo obeso e l'uomo allampanato era un cosa geniale; spassosa e tragica ad un tempo. Marinetti l'ottenne cinematografando i due attori dentro due specchi deformanti, concavo l'uno e convesso l'altro. Le figure erano di un grottesco inarrivabile; ma l'atmosfera valeva anche di più. Le luci e i riflessi rimandati dagli specchi circondavano i due corpi d'una materia

(*) Da « L'Impero », Roma, 1° dicembre 1926.

argentea filacciosa, quasi fossero stati immersi in un liquido che li impigliava e dava al ritmo della discussione qualcosa di stranamente impacciato e soffocante, come un incubo. E c'erano drammi di oggetti, ossia di « volumi » pittorici in movimento e in contrasto, che anche oggi parrebbero degni del massimo interesse agli artisti che si occupano di queste faccende. Tutto l'insieme della pellicola poi, dove non « accadeva » alla lettera nulla, realizzava in pieno quell'ideale del film « astratto » propugnato dai francesi.

Il Manifesto stesso, pur fatto conto delle sue intemperanze e contraddizioni, era ricco di alcune intuizioni talmente esatte, che i teorici stranieri non han potuto se non ripeterle senza aggiungervi nulla di nuovo. Si vedano questi passi: « A prima vista il cinematografo, nato da pochi anni, può sembrare già futurista, cioè privo di passato e libero da tradizioni: in realtà esso, sorgendo come « teatro senza parole », ha ereditato tutte le più tradizionali spazzature del teatro letterario... La stessa sceneggiatura, che per la sua brevità e varietà può sembrare progredita, non è invece il più delle volte che una pietosa e trita « analisi ». Tutte le immense possibilità « artistiche » del cinematografo sono assolutamente intatte ».

« Il cinematografo è un'arte a sé... ». Essendo « essenzialmente visivo », deve « distaccarsi dalla realtà e dalla fotografia, diventare deformatore, impressionista, sintetico ».

Credo utile pubblicare la parte più importante del celebre manifesto firmato da Marinetti, Corra, Settimelli, Ginna, Balla, Chiti.

[.....]

Ciò dimostra luminosamente che la cinematografia inventata oggi a New York Parigi Berlino è ormai una vecchia invenzione italiana.

IV

TEATRO SINTETICO

Passatismo

di *Bruno Corra* ed *Emilio Settimelli*

Atto primo

Un Vecchio *ed* una Vecchia *stanno seduti ad un tavolo l'uno di fronte all'altra. Vicino a loro, un calendario.*

Vecchio. Come state?
Vecchia. Mi contento. E voi, come state?
Vecchio. Mi contento. (*Pausa*) Che bella giornata sarà domani! (*Pausa*) Leviamo anche oggi il solito foglietto: 10 gennaio 1860. (*Pausa*) Avete digerito bene?
Vecchia. Mi contento.
Vecchio. Avete vinta la vostra dispepsia?
Vecchia. Ho mangiato assai bene e ho digerito bene. Come sono contenta!
Vecchio. Come sono contento!

Buio

Atto secondo

Stessa scena. Stessa disposizione

Vecchio. Come state?
Vecchia. Mi contento. E voi come state?
Vecchio. Mi contento. (*Pausa*) Che bella giornata sarà domani! (*Pausa*) Leviamo anche oggi il solito foglietto: 10 gennaio 1880. (*Pausa*) Avete digerito bene?
Vecchia. Mi contento.
Vecchio. Avete vinta la vostra dispepsia?
Vecchia. Ho mangiato assai bene e ho digerito bene. Come sono contenta!
Vecchio. Come sono contento!

Buio

Atto terzo

Stessa scena. Stessa disposizione

Vecchio. Come state?

VECCHIA. Mi contento. E voi come state?

VECCHIO. Mi contento. (*Pausa*) Che bella giornata sarà domani! (*Pausa*) Leviamo anche oggi il solito foglietto: 10 gennaio 1910.

VECCHIA. Oh Dio! che trafitta al cuore! muoio... (*Si arrovescia e resta immobile*).

VECCHIO. Oh Dio! che trafitta al cuore! muoio... (*Si arrovescia e resta immobile*).

(*Sipario*)

ALTERNAZIONE DI CARATTERE

di *Arnaldo Ginna* e *Bruno Corra*

MARITO. No! è inutile! è ora di finirla! non mi ingannerai più perché io ti pianto immediatamente!

MOGLIE, *piangendo*. No! Carlo, no!... vieni qui... vieni qui... ascoltami!...

MARITO, *piangendo teneramente*. Perdonami, Rosetta!... perdonami!...

MOGLIE, *inviperita*. Perdio! se non la smetti con queste sentimentalità inopportune, io ti schiaffeggio...

MARITO, *al colmo della furia*. Basta!... o ti scaravento fuori dalla finestra...

MOGLIE. Amore! amore! *come*, *quanto* ti amo!... la tenerezza mi stringe il cuore... dimmi ancora i tuoi deliziosi rimproveri...

MARITO. Ah! Rosetta... Rosetta!... amore mio infinito...

MOGLIE, *esasperata*. Se tu lo ripeti un'altra volta, io divorzio!... *precisamente*, io divorzio!...

MARITO, *esplodendo*. Ah! sciagurata!... va via!... va via!... va via!...

MOGLIE. Non mai ti ho amato più soavemente!

MARITO. Ah! Rosetta! Rosetta!...

MOGLIE. Basta!... (*e gli tira uno schiaffo*).

MARITO. Basta, dico io (*e le tira due schiaffi*).

MOGLIE, *languidissima*. Dammi le labbra! dammi le labbra...

MARITO. Eccole, tesoro!

(*Tela*)

Uno sguardo dentro di noi

di *Arnaldo Ginna* ed *Emilio Settimelli*

Stato d'animo sceneggiato

Scena fantasticamente sfumata. — È il fondo del nostro « Io interiore ». — Una dolce statuetta spirituale nel mezzo della sala su di un rialzo di velluto. — Luce bluastra.

VOCI INTERNE, *misteriose.* Salire per averti, farsi grande per averti!...

VOCE MIA, *ringhiosa, aggressiva.* Ti giuro che saprò vincere! Te lo giuro, bellezza mia... mia turchina speranza!... Amo l'amore! Non mi stanco nel lavoro! Lavorerò, lavorerò, e ti conquisterò... Arriverò lacero e ferito, ma arriverò fino a Te!...

UN CAMERIERE, Eccomi! Eccomi subito! *entra da una parte con un vassoio carico di bicchieri con bibite.*

(*Una Cocotte seminuda ed elegantissima attraverso la scena e urta la statuetta, che va in pezzi... Altri tre camerieri con bibite colorate. Altre tre Cocottes eleganti passano, ridono, inseguite da giovanotti eleganti. — Luce gialla, rossa, verde, bianca, irrequieta*).

VOCI INTERNE. Tieni! Tieni! Ancora dello champagne! Ancora! Ancora!

UN GIOVANE, *entrando.* No! Basta!... Mi avete già accompagnato in città... Ma sì... ho capito la profondità della vostra leggerezza... Ora basta!...

(*Buio. Scena deserta. Poi luce bianca, diffusa*).

Avanti, luce dell'alba eroica... Alba... Salpare... Avere il passo alato!... Oh! le belle Idee per cui si muore!... L'immortalità dell'amore... Disprezzare la donna che ci serrerà le ginocchia nel mattino eroico...

(*Il solito giovanotto attraversa la scena, libero, vigoroso, fischiettando una canzonetta capricciosa e leggera*).

(*Tela*)

Dalla finestra

di *Arnaldo Ginna* ed *Emilio Settimelli*

TRE ATTIMI

Personaggi

Tutti gli spettatori
Sonnambulo padre
Sonnambula figlia.

(*Tutti gli spettatori che sono qui, personaggi-protagonisti, per comprendere il dramma devono porsi per suggestione nei panni di un paralizzato che non può né muoversi né parlare, a cui solo viva e chiara è rimasta l'intelligenza imprigionata nella carne morta e che si trova in letto presso a una finestra, con le persiane aperte dal vento nelle tre notti lunari di cui fan parte gli* attimi *della azione*).

ATTIMO I (Notte 1ª).

All'alzarsi della tela si vede il muro altissimo di un castello profilarsi nella notte lunare. Raffica di vento. Suonano le 12 *da un vicino orologio monotono. Appare da sinistra sul muro del castello un uomo completamente vestito, un sonnambulo che passa attraverso al vento* (*che fa svolazzare il suo mantello*) *con passo meccanico e sicuro. Scompare. Ogni spettatore si suggestioni a crederlo suo padre.*

(*Tela*)

ATTIMO II (Notte 2ª)

Stessa scena, stesso vento, stesso orologio, stessa ora. Viene da destra una giovane donna con gli abiti e gli sciolti capelli al vento. Attraversa la scena con lo stesso passo sonnambulesco, camminando sullo stesso altissimo muro del castello. Ogni spettatore si suggestioni fino a crederla sua sorella.

(*Tela*)

ATTIMO *III* (Notte 3ª)

Stessa scena, stesso vento, stesso orologio, stessa ora. Compaiono contemporaneamente uno da destra, uno da sinistra, sul muro, nel vento, muovendosi incontro i due sonnambuli padre e figlia. Si avvicinano, si urtano, cadono nel vuoto mandando un orribile grido.

(*Tela*)

PAROLE

di *Remo Chiti*

supposizione

LA FOLLA
UN PORTIERE

Sulla porta di un palazzo governativo: reggia o tribunale, parlamento o borsa. Sul portone, un Portiere, vecchio, bianco, automatico. Di fronte, la folla che parla e discute; attesa, dibattito. Oggi la folla ha una volontà irremovibile; *un influsso estraneo sussurra qualcosa dalle sue bocche innumerevoli: da tutto sgorga un'irritazione irrefrenabile; nel grigiore dell'aria compressa e nera le pareti di macigno del palazzo trasudano una fatica enorme; mille volontà vi si arenano, vi battono e stramazzano in basso rovinate, abbozzate.*

La vita della piazza traboccante di conflitto accenna a formare d'intorno un movimento determinato; *mille sguardi* colpiscono *il Portiere che pallido e gallonato sbarra il portone.*

LA FOLLA, (da vari punti).
... e perché SONO anche un...
... già! e in CINQUANT'ANNI non...
... va là!, CHE sei abbastanza...
... digli che ASPETTI qualche po'...
... qui c'è QUALCOSA che non va...
... lo misi ALLA PORTA e gli dissi...
... chi meglio DI lui...
... lo tenne in UN PALAZZO per...
... e tu capisci CHE non sta...
... provare NON vuol dire...
... e non T'INTERESSA AFFATTO che...
... ieri, OGGI, domani e...
... non ne HO VOGLIA affatto...
... e FINALMENTE gli dissi...
... mi disse DI CONFERIRTI una...
... è meglio UNA che due...
... Sognare una META e poi...
... se l'hai RAGGIUNTA, tieni...
... c'è una COSA riprovevole...
... non lo VORRESTI? dimmi...
... c'è da MORIRE dal ridere...
... l'hai tu, EVVERO? ebbene...
... così presto SEI STANCO? non va...
... più di CINQUANTA o di...
... e gli ANNI passano...
... dicono SEMPRE una parola...
... di bene IN meglio se...

... baciare i PIEDI al Papa...
... se ne stanno SDRAIATI tutto il...
... oh! ecco FINALMENTE quello...
... aspettare PER dopo non...
... e sempre! SEMPRE! sempre così...
Il Portiere vacilla e cade al suolo colpito da strano e improvviso malore.

Il pranzo di Sempronio

di *Bruno Corra* ed *Emilio Settimelli*

scelta e combinazione di attimi

(*Sempronio, di anni 5, a un piccolo tavolino mangia la minestra. — Una vecchia cameriera lo guarda con affezione*).
SEMPRONIO (*finita la minestra*). Ho finito... voglio il lesso!

Buio.

(*Sempronio ha 25 anni, robusto, con pizzo e baffi, elegantissimo. È in un* restaurant).
SERVO (*andando verso la tavola*). Eccole il lesso!
SEMPRONIO. Bravo Giovanni! (*e mangia*) Che cosa puoi darmi dopo?
SERVO. Arrosto di vitello con verdura, pollo arrosto, pollo lesso...
SEMPRONIO (*interrompendo*). Un po' d'arrosto con verdura... ma a gran velocità...

Buio.

(*Sfondo africano, palme, rosso di tramonto. — Un servo negro porge un pezzo di capretto arrosto*).
SERVO. Ecco... arrosto...
SEMPRONIO. Bravo Karscia... Che profumo!... Buonissimo... (*lo mangia con le mani. — È in costume di esploratore*).
SEMPRONIO. Oh! guarda che vorrei anche delle frutta!...
SERVO. Su-bi-to. (*e si allontana*).

Buio.

(*Cabaret parigino. — Sempronio ha quasi* 60 *anni ma è ancora vigoroso. — Cena con una cocottina variopinta*).
SERVO. Le frutta, mi aveva chiesto? (*andando ad un tavolino, prendendo un vassoio e portandolo*) Eccole...
SEMPRONIO. Prendi Nina... non prendi?
NINA (*con una smorfietta*). Non, j'en veux pas, mon chéri...
SEMPRONIO. Allora... due caffè...

Buio.

(*Sempronio ha* 90 *anni. — È su di una poltrona tutto coperto da una coperta. — Vicino, la tavola coi resti di una colazione*).
SEMPRONIO. Questo caffè... viene o non viene?
SERVA (*giovane e fresca, portando il caffè*). Eccomi, padrone... eccomi!... (*e lo serve*).
SEMPRONIO (*piglia il caffè con piacere, poi posando con la mano tremula la tazza*). Grazie, Antonietta... mi hai fatto un pranzetto alla svelta... ma ho mangiato bene...

DRAMMA DI LUCI

di *Paolo Buzzi*

Sala nella penombra, vuota. Vetrata aperta sopra un vasto panorama di cielo e di lago. Tramonto sanguinosissimo con effetto di raggi di minio assai marcati nella direzione dall'aria alle acque.

A sinistra una porta aperta. Nel vano nero, un candelabro con cero. Uno scrittoio con lampadina a schermo verde. Una tavola apparecchiata e infiorata con tre doppieri. Un grande lampadario centrale. Sopra una mensola ricchissima di ninnoli, una Santa Bimba nella custodia di vetro, con vasetto d'olio, rosso. Tutti i lumi interni sono, però, spenti.

TRAMONTO (*incendiando la vetrata*). Vuuuuuhuuuuuuuuuuuroooooohoohoo hohoozzuuuuuuuhuuuufiiiiiiissiiiisss... (*acustica di batteria d'intonarumori che dia la sensazione ottica e psichica del giorno che muore. Notte*).

LUNA (*esatta, sulla vetrata*). Signorina, come dirle?... (2 *voci tremanti di giovinezza e d'amore*). Me lo dirà durante la quadriglia. (*La luna passa. BUIO*).

LAMPADARIO (*si accende*). En avant deux — Visite — Balancez — Moulinet de dames — changez-à-la queue. (*Voce maschile, insinuante e insieme energica, di direttore di danze, colpi di mano, a marcare il tempo. Orchestrina. Il lampadario si spegne. BUIO*).

TRE DOPPIERI (*si accendono*). Joffre, Varsavia, Papa Benedetto, Paquin, Bruxelles, Tiergarten, Trieste, Garibaldi, Neutralità, Intervento, Rivoluzione. (*Voci maschili e femminili, risate, leggera musica di posate e di cristalli. Alle ultime parole, suono di schiaffi, strilli di signore. I doppieri si spengono. BUIO*).

LAMPADINA (*si accende allo scrittoio*). Rime, puah! Versi liberi, basta! *Parole in libertà.* E poi... e poi... alla baionetta. (*Una voce dinamica di Poeta*). *La lampadina si spegne. BUIO.*

LUMICINO (*si accende davanti la Santa Bimba*).

Bambola Santa
con gli occhi di smalto di cielo,
tu, che dall'acqua tersa dei cristalli di tua casa
vedi il rosso uragano del mondo imperversare,
prega
nei silenzî del Sogno infantile
la Pace, Madonna più grande,
che torni propizia
dai tragici esilî dell'ora
ai gaudî sublimi
della Preghiera e dell'Amore!

(*Voce calda di bella donna voluttuosa in preghiera sorretta da tocchi di cetra*). *Il lumicino si spegne. BUIO.*

CERO (*sulla soglia della stanza nera si accende proiettando una luce macabra nella sala*). Requiem aeternam, requiescat in pace. (*Una voce di

vecchia suora, che dia la sensazione d'una veglia di cadavere). Il cero si spegne. BUIO.

LAMPI (*nel vano della vetrata: commento rapido di tuoni e di campane. Calma. BUIO*).

LUCCIOLE (*nel vano della vetrata e nella sala, presso l'aperto sulla notte. Scoppiettio come di fiammiferi di legno continuamente fregati sul muro. BUIO*).

ASTRI (*nel vano della vetrata. SILENZIO*).

Per comprendere il pianto

di *Giacomo Balla*

sintesi teatrale

Signore vestito di bianco (*abito estivo*).
Signore vestito di nero (*abito da lutto, da donna*).
Fondale: *Telaio quadrato, metà rosso, metà verde.*
I due personaggi parlano sempre molto seriamente.
Uomo nero. Per comprendere il pianto...
Uomo bianco. Mispicchirtitotiti.
Uomo nero. 48.
Uomo bianco. Brancapatarsa.
Uomo nero. 1215 ma mi...
Uomo bianco. Ullurbussssssut.
Uomo nero. 1 sembra che ridiate.
Uomo bianco. Sgnacarsanipir.
Uomo nero. 111. 111. 022 vi proibisco di ridere.
Uomo bianco. Parplicurplotorplaplint.
Uomo nero. 888 ma perdioisssssimo! Non ridete! Avete capito?
Uomo bianco. Iiiiiirrrrrirririririri.
Uomo nero. 12344 Basta! Finitela! Finitela di ridere!
Uomo bianco. Bisogna ridere.

V

CINEMA E LETTERATURA FUTURISTA E PREFUTURISTA OVVERO DELLA VISUALIZZAZIONE IN LETTERATURA

Cinematografo cerebrale (1909)

di *Edmondo De Amicis*

Il cavaliere (come lo chiamavano in casa le persone di servizio) accompagnò fino all'uscio la moglie e le figliuole, che andavano al teatro, poi rientrò nella sala da desinare, s'adagiò su una poltrona davanti al camino, incrociò le mani sul petto, e pensò: — Come farò ad ammazzare queste tre ore?

Da molti anni non gli era più accaduto di dover risolvere una difficoltà di quella natura. Il lavoro dell'ufficio, le faccende di casa, le cure maritali e paterne e gli amici e i giornali gli avevano sempre occupato la giornata così pienamente che egli non si ricordava d'essere stato mai un'ora, come si suol dire, solo con se stesso, e non sapeva perciò che cosa fosse il pensare per pensare, senza uno scopo determinato, e tanto meno l'analizzare i propri pensieri, il fare spettacolo della propria mente a se medesima. I giornali, quella sera, li aveva già scorsi, di legger libri non aveva l'abitudine, e il sonno non gli veniva che verso mezzanotte.

Pensò dunque che il miglior modo di passare quelle tre ore fosse quello di non pensare a niente. E ci si provò subito non dubitando della facilità di riuscirvi. Ma riconobbe ben presto che il non pensare non era possibile fuorché scacciando l'un dopo l'altro tutti i pensieri confusi che gli si presentavano; alcuni dei quali resistevano, come importuni che volessero esser ricevuti a ogni costo; e che questa era una maggior fatica mentale di quella che egli voleva scansare. E allora pensò che gli conveniva meglio pensare a qualche cosa.

— Fissiamoci — disse tra sé — in un pensiero piacevole, e il tempo passerà rapidamente —. E si fissò nel pensiero del pranzo di Natale, a cui invitava ogni anno parenti e amici. Ma quasi subito altri pensieri non piacevoli si frammischiarono a quello: la morte d'un commensale dell'anno scorso, un amico che non poteva più invitare perché gli aveva fatto un brutto tiro, la cuoca che si sarebbe ubriacata, come soleva a tutte le feste di famiglia.

Cercò di raccogliersi in altri pensieri lieti: li seguì lo stesso: ciascuno di quelli, dopo un poco, si sviava, si confondeva con altri, figliati da

lui, od estranei, di tutt'altra natura, che di dolce lo rendevano insipido o amaro.

— Già — pensò scrollando il capo — bisognerebbe che la mente fosse come una casa di cui potessimo chiudere le porte e le finestre per trattenerci non disturbati con chi ci piace; e invece è una casa aperta da ogni parte, senza battenti e senza imposte, come un edifizio non finito, dove entra chi vuole. Questo è il *busillis*.

E stette un po' pensando su quel *busillis*.

A un tratto comparve a una di quelle finestre il viso d'un suo antico compagno di collegio, che lo meravigliò, poiché da lunghissimo tempo, da vent'anni forse, egli non ci aveva più pensato. Per tutto quel tempo era rimasto sommerso, come annullato nella sua mente. O in che modo era risorto? E come quello, chi sa quante altre persone e cose e fatti erano sepolti nella sua memoria. C'è dunque un cimitero nella nostra testa, pensò. Quando ricorriamo col pensiero la nostra vita, e crediamo di ricorrerla intera ne ricordiamo una parte soltanto: un'altra parte, e chi sa quanta, è scomparsa, perduta, come se non l'avessimo vissuta: una parte di noi è già morta! E, cosa strana, di quel viso risuscitato egli non vedeva che la fronte, gli occhi e il naso; la parte inferiore mancava come in una maschera lacerata. Si mise a cercarla; si stancò inutilmente in quello sforzo, e tirò uno sbadiglio sonoro. Quel suono terminò al suo orecchio in una nota da cui, quasi spontaneamente, gli si svolse nel capo il motivo della *Marsigliese*, ed egli vide intorno a sé uomini feriti, sangue, picche buttate a terra, e lontano moltitudini urlanti, generali impennacchiati, reggimenti che passavano su un orizzonte oscuro, flagellati dalla pioggia, fra i lampi. E dopo un momento sentì una voce, come d'una persona seduta accanto a lui, che gli domandò: — E se avessero ragione i socialisti?

Aveva altre volte fatta a sé quella domanda. Già, e se avessero ragione i socialisti? ripeté, e alzando gli occhi vide la faccia zazzeruta e barbuta di Carlo Marx sopra il pendolo del caminetto. Ma dall'inquietudine che gli soleva dare quel pensiero lo distrasse subito l'immagine del bel fianco d'una operaia ch'egli aveva osservato anni addietro in un « corteo » popolare del Primo Maggio, e di cui aveva seguito con l'occhio il movimento grazioso e procace fin che era scomparso a una cantonata. Si richiamò alla mente il viso dell'operaia, che aveva veduto di sfuggita, e in quello, con sua sorpresa, ritrovò la parte inferiore del viso del suo compagno di collegio. — Strano! — pensò. — Eppure non si somigliano. — Ripensò al compagno: un buon figliuolo, che si rodeva le unghie tutto il giorno: ed egli rivide, come in una mano che gli passasse davanti agli occhi, una di quelle unghie mezzo mangiate. Ma dietro a quello gliene comparve un altro, dagli occhi loschi, del quale scacciava sempre l'immagine perché gli ricordava una trista figura che egli aveva fatta per cagion sua. La scacciò anche allora. Ma quella ritornò. Per liberarsene, pensò al suo ufficio: ci vide in un angolo quella faccia. Pensò a un'opera in musica che aveva sentito mesi avanti: c'era quel brutto muso sul palcoscenico. Corse col pensiero all'Arsenale della Spezia, nella basilica di San Pietro, in mezzo a un ghiacciaio delle Alpi che aveva attraversato da giovane: in ogni luogo

vide scintillare quegli occhi loschi. Ne ebbe dispetto, e quasi sgomento. Si ricordò di una formica che un giorno aveva visto correre disperatamente qua e là, rimbucarsi, uscir dalla buca, rinascondersi e ricomparire con una formica più piccola sempre attaccata alla testa, che pareva non le dovesse dare requie mai più. Non si sarebbe più liberato da quell'immagine odiosa? Era forse quello il principio d'una fissazione che l'avrebbe fatto ammattire? A che pensare per liberarsene?

Si chinò, appoggiando i gomiti sulle ginocchia e si mise ad osservare le ceneri del caminetto. A poco a poco in quel breve spazio egli vide montagne, valli, pianure, la faccia d'un mondo arso dove non restava più traccia di vita. E quello spettacolo di desolazione dandogli tristezza, volle pensare ad un paese abitato e florido, ma lontano, in cui il suo pensiero non fosse turbato da alcuna immagine del mondo dove egli viveva. — Scegliamo — disse tra sé. E pensò la Bolivia. Perché la Bolivia? Non sapeva nulla di quel paese, eccetto che era nell'America. Perché aveva scelto quello e non un altro? Un perché ci era senza dubbio: qualche legame nascosto con le cose che pensava prima. Quello, e non un altro, gli si doveva presentare alla mente. Dunque non aveva scelto. Dunque egli non pensava a quello che voleva; ma a quelle cose a cui era condotto a pensare. Che cos'era quindi la spontaneità, la libertà del pensiero? Che cosa la volontà? E che era lui se non una macchina pensante, che si moveva secondo che i suoi congegni volevano e di cui egli non era che spettatore? E mentre faceva queste riflessioni, nella mente che gli si cominciava a confondere gli suonò distintamente un nome: — Alcibiade! Ripeté meravigliato: — Alcibiade! —.

Questo nome gli era come uscito da un ripostiglio della memoria improvvisamente aperta; ma non aperta da lui. Alcibiade! Un grand'uomo, un greco, che egli conosceva poco; un personaggio del mondo scolastico. E fra i ricordi che subito gli si ridestarono dei primi anni del Ginnasio — visi, banchi, libri, la cameretta dov'egli studiava — vide una sua cuginetta bionda, e riebbe la sensazione della prima volta che egli aveva tenuta stretta la mano di lei, dietro il cuscino d'un sofà, su cui fingevano di giocare in presenza dei parenti: una sensazione sconosciuta, vivissima, dolcissima, un rimescolamento profondo di tutto l'essere, come il principio d'una nuova vita. E si ricordò d'aver ricordato un'altra volta così tutt'a un tratto e riprovato quella sensazione molti anni addietro in una via erbosa e solitaria della città di Ferrara, dov'era stato di passaggio.

Ferrara! Il nome d'un suo collega d'ufficio di quando era a Firenze: un caro buontempone, con un naso enorme, che aveva un ciuffetto di peli sulla punta. E vide la stanza della trattoria dove desinavano insieme, e il neo che aveva sul mento la figliuola del trattore. Che stranezza! Quel neo lo faceva pensare a una macchietta nera ch'egli aveva visto in un piatto quella mattina a colazione, e quel piatto al piattino che teneva il suo giornalaio davanti al finestrino del chiosco, dove i compratori mettevano i soldi. Una curiosa faccia buffa di vecchio satiro quel giornalaio! Ci fissò il pensiero, ed ebbe un'illusione singolarissima. Sentì nel viso proprio la forma di quel viso, e la sentì in modo da parergli che se in quel

punto egli si fosse specchiato avrebbe visto sullo specchio il giornalaio ridente con quella gran bocca squarciata, come soleva ridere; e come egli aveva visto ridere cento visi, anni avanti, alla stazione di Roma, per una oscenità irresistibilmente comica detta da un operaio affacciato a uno sportello del treno che partiva per Frascati.

Quest'ultimo ricordo aperse nella sua mente una bòtola, da cui saltò fuori la sua cameriera — una fresca ragazza tutta curvilinea — che in presenza di sua moglie egli non guardava mai; e gli appariva non più vestita che la Venere dei Medici, con un par d'occhi indiavolati. Egli si lasciò andare a poco a poco e si chiuse in un'immaginazione, dalla quale si riscosse poi bruscamente, come un uomo colto in flagrante delitto, e pensando a sua moglie, si guardò intorno con occhio inquieto. Ma per quale concatenamento d'idee egli era venuto a quella dal ricordo gentile e poetico della sua cuginetta? Cercò, risalì col pensiero fino al giornalaio; ma lì s'arrestò. Sentiva in certo modo nella sua mente la traccia lasciatavi dall'idea precedente; ma quale fosse questa non ricordava. — Cerchiamo ancora — disse. Ma come cercare? Da che parte volgersi? Si trovava nella oscurità, davanti ad un vuoto. E poi... e perché cercare? Poteva un uomo ragionevole perdersi in simili vanità? Era la prima volta che il suo pensiero vaneggiava a quel modo? Che lo seguiva dovunque? Ridiventava fanciullo? Si vergognò. Voltò il pensiero a cose serie. Pensò a una villa, un piccolo paradiso, che egli e sua moglie avrebbero voluto comprare; ma non potevano. Se avesse avuto centomila lire! Immaginò di trovarle, per caso; di guadagnarle a una lotteria; d'ereditarle da un parente. Poi domandò a se stesso se, potendole prendere ad altri con la certezza assoluta che non lo risapesse nessuno, le avrebbe prese. Si vide aperta dinanzi una cassaforte. Lottò un poco con la sua coscienza. Rubò. Rimase male. Non era dunque un galantuomo?

E pensò: — ma che cosa son dunque questi pensieri bambineschi, pazzi, vergognosi, che non son nostri, che la nostra coscienza riprova, e che scopriamo improvvisamente in noi come malfattori rimpiattati nella nostra casa? Che cosa è dunque anche la testa d'un uomo onesto se ci possono nascere mille immaginazioni scellerate, turpi, mostruose, che ci vergogneremmo di confessare all'amico più fidato e più indulgente? — Poco dopo scrollò una spalla, e disse fra sé: — Non ci abbiamo colpa, insomma; non più colpa che nelle parole immonde e nei propositi malvagi che sentiamo qualche volta per la strada dalla bocca della gente che passa. — Gli restò un dubbio non di meno, che gli richiamò alla mente una frase letta: — *L'homme est incompréhensible dès qu'on veut le connaître dans ses plus légères pensées.* — Stupì e si compiacque di questa reminiscenza. Ma dove mai aveva letto quella frase?

Cercando dove, ebbe nella mente una confusione improvvisa: poi vide intorno a sé alberi strani, liane sospese sopra il suo capo, una vegetazione intricata di foresta vergine; si sentì le braccia nude e, guardandole, se le trovò tatuate dalle spalle ai polsi, disegnate dipinte d'ogni specie di rabeschi e di colori, in cui predominavano il rosso e il turchino. Mentre si toccava, si scosse, e s'accorse che s'era per pochi momenti assopito. La

visione era stata così viva e netta che egli avrebbe potuto dire d'allora in poi d'aver visto coi propri occhi un selvaggio tatuato in quella maniera. E perché no? Altre cose diceva bene d'aver viste, e anche fatte, e non era vero. Si ricordò d'una grossa bugia detta in certa occasione, che era stata scoperta, con sua grande vergogna. E quella vergogna lo riprese così forte in quel punto che egli si sentì salire il sangue fino alle orecchie. O perché mai, se tante altre volte se l'era ricordata con indifferenza? Quella gliene richiamò altre al pensiero: menzogne, atti di vanità, piccole viltà, piccole azioni malvagie: e n'ebbe una amarezza, che gli diede una sensazione di malessere fisico, come d'un turbamento nella circolazione del sangue. Che cos'era quel sentimento? Rimorso? E che era il rimorso? Non poteva essere che timore. Timore di chi? Non degli uomini, che quei suoi atti ignoravano, o li avevan dimenticati o perdonati. D'un Giudice supremo, dunque, di Dio. Ma perché quel timore non aveva sentito nel commetter quegli atti? Se, nel commetterli, non aveva pensato a Lui, non l'aveva offeso, come non è ribelle a una legge chi la viola ingrandendola. E poi, « offender Dio » che significa? Non c'è colpa se non c'è intenzione. Facciamo noi qualche cosa per offender Dio? E d'altra parte... egli non credeva. Ma non restò soddisfatto del suo ragionamento. In qualche modo avrebbe voluto espiare quelle colpe, lavarsene la coscienza con qualche grande atto di virtù, di eroismo. Quale? Salvare un bambino da un incendio, per esempio; buscarsi una coltellata difendendo una donna; spezzarsi una mano per arrestare un cavallo in fuga. E si guardò una mano.

Il suo sguardo e il suo pensiero si fermarono su quella grossa mano dal dorso peloso e dalla pelle avvizzita. Era proprio la stessa mano che egli aveva da bambino e di cui ricordava ancora la forma, così piccola e graziosa? Quanto lavoro aveva fatto dopo d'allora, quante altre mani aveva strette, quante e quante diverse cose toccate! Osservò le vene. Pensò all'interno del suo corpo, a tutti quegli organi delicati, necessari l'uno all'altro e alla vita, vide il proprio corpo scorticato, aperto, multicolore, sanguinoso; e ne ebbe ribrezzo. Vide in quell'aspetto sua moglie, le sue figliuole. Vide così la gente per le strade e altrove, e certi atti compiuti da quei mostri, anche i più piacevoli ai sensi e i più solitamente abbelliti dall'immaginazione, gli parvero orribili, e la vita stessa una brutta e miserrima cosa. Che mistero questo formicolìo fugace di esseri piccolissimi che pensano e soffrono sopra un globo che gira nel vuoto infinito con la velocità d'una palla di cannone! S'addentrò in questo pensiero ed ebbe all'improvviso la visione immensa e lucidissima del volo simultaneo e del girar vortiginoso dei mondi innumerevoli, e la certezza assoluta, luminosa che un Dio aveva tutto fatto e tutto moveva e vedeva; e con quella il sentimento profondo della necessità di rifare la propria coscienza, d'innalzare il proprio spirito, di mettersi a vivere come un santo. Pensò a come avrebbe dovuto incominciare. Domandò a se stesso se sapeva ancora le preghiere. Disse tra sé le prime parole del *Pater noster*. In quel momento vide un foglio sul caminetto, lo prese; era la nota d'un bottegaio: 97,50 — Che ladro! — pensò. — Ma mi sentirà. — Ripose il foglio, ritornò ai pensieri di prima; ma non riuscì a riafferrarli. La visione era svanita.

Lo scosse lo schianto d'un mobile. Si voltò. Doveva essere la credenza. Un momento dopo pensò: — E se fosse uno spirito? — Una signora sua amica, pochi giorni prima, gli aveva affermato seriamente d'aver veduto il proprio padre morto attraversare a passi lenti, con gli occhi fissi su di lei, la sua stanza da letto. Se egli avesse visto in quel modo il padre proprio? Guardò intorno per la stanza. Poi chiuse gli occhi, dicendo: — Quando riaprirò gli occhi, lo vedrò in quell'angolo. — Guardò, non vide nulla. Ripeté la prova: il fantasma non c'era. Ma alla terza prova, pur non vedendo nulla, ebbe un brivido. Si diede di scimunito e di vigliacco. Disse la parola di viva voce: — Vigliacco. — Fu meravigliato di sentir la propria voce. Pensò: Divento pazzo?

C'era un libro sulla tavola, lo prese, lo aperse a caso e si mise a leggere; ma pensando ad altro. Fra riga e riga, come per le fessure orizzontali di una parete, vide passare una campagna illuminata dalla luna, una piazza affollata alla luce del sole, Napoleone Primo a cavallo, il primo cadavere che aveva visto da ragazzo, d'un contadino ucciso in rissa, portato via su una barella. Arrivato in fondo alla pagina, non si ricordò nulla di quanto aveva letto: eppure aveva letto. Ma lui proprio? O un altro lui, misterioso, che aveva fatto le sue veci? Siamo due in uno, dunque? E chi è l'altro? E io... chi sono? Gli parve in quel momento di essere sconosciuto a se stesso. Guardò il numero della pagina. Sessanta. La sua età. Fu sorpreso e sgomentato d'aver tanti anni. Quanti gliene restava da vivere? Dieci? Otto? Cinque? Di che malattia sarebbe morto? Quale ne sarebbe stato il primo sintomo? Un malessere generale forse; una grande stanchezza. Vide sé a letto, le figliuole piangenti, tutta la casa sottosopra. Ricordò lo scoppio di pianto in cui aveva dato un suo amico moribondo, vedendo entrare in camera il prete. Dove sarebbe andato appena morto? In su, si dice. Ma come? Uno spirito non va né in su, né in giù. Sarebbe dunque rimasto lì. E allora... Avrebbe continuato a vedere intorno ogni cosa, come prima della morte? E poi... Quando sarebbe stato giudicato? E questa volta fu proprio l'altro Cavaliere, il lettore compiacente di poc'anzi, quello che gli gridò sul viso: — Finiscila! — E fattolo alzare, lo spinse a passeggiar per la stanza.

Passeggiando, guardò i mobili, le pareti, le finestre, e gli si presentò la sua casa in un nuovo aspetto: quella e le altre stanze gli parvero scatole, buchi le finestre e le porte, il quartiere intiero una gabbia sospesa per aria, a tutta la sua roba una miseria di pochi assi e di pochi cenci, come festuche e fili d'erba in un nido. E quella gabbia, quel guscio appiccicato ad altri gusci, intorno ai quali ce n'erano altri a miriadi, gli dava tanti pensieri e tante cure, era come la fortezza della sua vita e la reggia del suo orgoglio! Giusto: era necessaria una riparazione in cucina, e il padrone s'era rifiutato con mal garbo di farne le spese. Un tirchio orgoglioso e villano, che gli aveva mancato di rispetto altre volte. Egli l'odiava. Lo avrebbe sfidato, se fosse stato sicuro di tagliargli la faccia. E non si poteva sfogare! Si compiacque nell'immaginar d'incontrarlo su per le scale, di provocarlo, di afferrarlo per il collo e di fracassargli il capo contro il muro, dove avrebbe lasciato una impronta rossa con dei capelli...

— No! che orrore! — disse tre sé; e un momento dopo: — Ebbene, a che serve dire: — che orrore! — Credi con questo d'aver saldato i conti con la coscienza? Non puoi mica fare con quelle due parole che il pensiero orribile non ti sia passato per la mente, che tu non sia stato per un momento assassino, poiché, se non hai commesso il delitto, sei stato capace di commetterlo, ed è la stessa cosa. — E pensò a tutto quello che egli era stato in quel breve tempo da che era sólo: un bambino, un eroe, un santo, un vigliacco, un pazzo. In verità, c'era da perdere il capo. E con questo pensiero fissando gli occhi sopra un mazzo di fiori della tappezzeria, ci vide dopo un po' i lineamenti vaghi d'una brutta faccia che gli faceva una smorfia; i quali si trasformarono nel profilo del Presidente del Consiglio, e poi in una figura oscena, che gli fece inarcare le ciglia.

Non ebbe da cercare che legame corresse fra quella figura e il motivo d'un valzer, ch'egli aveva sentito da giovane in un *Veglione delle sartine* al teatro Scribe e gli rivenne alla mente in quel punto insieme col ricordo dell'avvocato M..., dal quale l'aveva sentito zufolare molti anni dopo, una mattina di luglio, in un albergo di montagna (ah che triste mattina!) proprio un momento avanti che sopraggiungesse sua moglie, spaventata, a domandargli: — Dove sono le bambine? — Erano sparite. C'erano là attorno dei precipizi. Rivide la scena, riprovò l'ansia mortale; tutti a correre di qua e di là e lui fra gli altri, senza saper dove andasse, gridando: Gina! Maria! — preceduto dalla mamma pallida e urlante, di cui non riconosceva più il viso né la voce. Quella visione gli ridestò tutta la tenerezza paterna piena di memorie: la nascita, la prima infanzia, le malattie, le piccole forme scomparse, e con questi ricordi un'impazienza affannosa di rivedere e di abbracciare le due care creature, come se non le avesse più viste da un anno. Quando sarebbero mai tornate da quel maledetto teatro? Che idea gli era venuta di restar in casa e di mettersi a pensare? Ah mai più sarebbe rimasto solo a quel modo come in un carcere a sovreccitarsi il cervello e a torturarsi l'anima. E si mise a passeggiare a passi rapidi ripetendo tra sé: — O care figliole, cari angioli miei, quando, quando ritornerete? — Eccoci! — gli rispose una scampanellata ed egli corse ad aprire.

— Ah, finalmente! — esclamò, abbracciandole tutte e due insieme con uno slancio d'affetto, di cui la mamma rimase meravigliata.

E quando fu sola con lui, gli domandò, osservandolo: — Perché sei così agitato stasera? Che hai?

— Niente, — rispose. Mi sono messo a pensare. Un'idea tira l'altra. Le idee più strane del mondo, una fuga, una confusione di cose. A pensar da soli è come sognare. E poi si monta la testa, si hanno quasi delle allucinazioni. Non ti saprei dire. Chi ci capisce qualche cosa nel nostro cervello?

— Non hai mica bevuto? — domandò la signora.

— Bevuto? — rispose lui un po' punto. — Sai bene che non bevo mai un gocciolo fuori dei pasti.

— E allora, — ribatté la signora, — ho paura che diventi matto.

Egli fece un atto di risentimento e rispose con gravità: — È forse una pazzia l'intrattenersi coi propri pensieri?

La signora stette pensando alquanto; poi, corrugando la fronte e fissandolo, gli domandò: — Dimmi un poco: ti saresti per caso *intrattenuto* con la cameriera?

Il Cavaliere scattò; ma, ricordandosi che alla cameriera aveva pure pensato (e in che modo!) si contenne e con un atto di rassegnazione rispose: — Ecco quel che si guadagna a meditare! Mi servirà di regola. — La signora non insisté nel sospetto; anzi mezz'ora dopo gliene domandò perdono poiché (vedete un po'!) appunto dal ricordo vivo del suo tradimento mentale egli era stato quasi portato a provarle che il sospetto non aveva fondamento.

Ma non ricadde mai più in quel peccato della meditazione; il quale rimase nella sua memoria come un'orgia dello spirito, fortunatamente unica, di cui un poco si vergognava.

Battaglia peso+odore (1912)

di *F.T. Marinetti*

Mezzogiorno 3/4 flauti gemiti solleone tumbtumb allarme Gargaresch schiantarsi crepitazione marcia Tintinnìo zaini fucili zoccoli chiodi cannoni criniere ruote cassoni ebrei frittelle pani-all'olio cantilene bottegucce zaffate lustreggìo cispa puzza cannella muffa flusso riflusso pepe rissa sudiciume turbine aranci-in-fiore miseria dadi scacchi carte gelsomino + noce-moscata + rosa arabesco mosaico carogna pungiglioni acciabattìo
mitragliatrici = ghiaia + risacca + rane Tintinnìo zaini fucili cannoni ferraglia atmosfera = piombo + lava + 300 fetori + 50 profumi selciato-materasso detriti sterco-di-cavallo carogne flic-flac ammassarsi cammelli asini frastuono cloaca Souk-degli-argentieri dedalo seta azzurro galabieh porpora aranci boucharabieh archi scavalcare biforcazione piazzetta pullulìo conceria lustrascarpe gandouras bournous formicolìo colare trasudare policromia avviluppamento escrescenze fessure tane calcinacci demolizione acido-fenico calce pidocchiume Tintinnìo zaini fucili zoccoli chiodi cannoni cassoni frustate panno-da-uniforme lezzo-d'agnelli via-senza-uscita a-sinistra imbuto a-destra quadrivio chiaroscuro bagno-turco fritture muschio giunchiglie fiore-d'arancio nausea essenza-di-rosa-insidia ammoniaca-artigli escrementi-morsi carne 1000 mosche frutti secchi carrube ceci pistacchi mandorle regimi-banani datteri tumbtumb caprone cusscuss-ammuffito aromi zafferano catrame uovo-fradicio cane-bagnato gelsomino gaggìa sandalo garofani maturare intensità ribollimento fermentare tuberosa Imputridire sparpagliarsi furia morire disgregarsi pezzi briciole polvere eroismo
elmetti fuoco-di-fucileria pic pac pun pan pan mandarino lana-fulva mitragliatrici-raganelle-ricovero-di-lebbrosi piaghe avanti
carne-matida sporcizia soavità etere Tintinnìo zaini fucili cannoni cassoni ruote benzoino tabacco anice villaggio rovine bruciato ambra gelsomino case-sventramenti abbandono giarra-di-terracotta tumbtumb violette ombrìe pozzi asinello asina cadavere-sfracellamento-sesso-esibizione
aglio bromi anice brezza pesce abete-nuovo rosmarino pizzicherie palme sabbia cannella Sole oro bilancia piatti piombo cielo seta calore imbottitura porpora azzurro fazione Sole = vulcano + 3000 bandiere atmosfera-precisione corrida furia chirurgia lampade
raggi-bisturì scintillìo-biancherie deserto-clinica × 20000 braccia 20000 piedi 10000 occhi-mirini scintillazione attesa operazione sabbie-forni-di-navi Italiani Arabi : 4000 metri battaglione-caldaie comandi-stantuffi sudore bocche-fornaci perdìo avanti olio vapore ammoniaca
gaggìe viole sterchi rose sabbie barbaglio-di-specchi tutto camminare aritmetica tracce obbedire ironia entusiasmo ronzìo cucire dune-guanciali zigzags rammendare piedi-mole-scricchiolìo sabbia inutilità mitragliatrici = ghiaia + risacca + rane Avanguardie : 200 metri carica-

te-alla-baionetta avanti Arterie rigonfiamento caldo fermentazione-capelli-ascelle-rocchio fulvore biondezza aliti+zaino 18 chili prudenza=altalena ferraglie salvadanaio mollezza : 3 brividi comandi-sassi rabbia nemico-calamita leggerezza gloria eroismo Avanguardie : 100 metri mitragliatrici fucilate eruzione violini ottone pim pum pac pac tim tum mitragliatrici tataratatarata Avanguardie: 20 metri battaglioni-formiche cavalleria-ragni strade-guadi generale-isolotto staffette-cavallette sabbie-rivoluzione obici-tribuni nuvole-graticole fucili-martiri shrapnels-aureole moltiplicazione addizione divisione obici-sottrazione granata-cancellatura grondare colare frana blocchi valanga Avanguardie : 3 metri miscuglio andirivieni incollarsi scollarsi lacerazione fuoco sradicare cantieri frana cave incendio pànico acciecamento schiacciare entrare uscire correre zacchere Vite-razzi cuori-ghiottonerie baionette-forchette mordere trinciare puzzare ballare saltare rabbia cani esplosione obici-ginnasti fragori-trapezi esplosione rosa gioia ventri- inaffiatoi teste-foot-ball sparpagliamento Cannone-149-elefante artiglieri-cornacs issa-oh collera leve lentezze pesantezza centro carica-fantino metodo monotonìa allenatori distanza gran-premio parabola x luce tuono mazza infinito Mare = merletti-smeraldi-freschezza-elasticità-abbandono mollezza corazzate-acciaio-concisione-ordine Bandiera-di-combattimento (prati cielo-bianco-di-caldo sangue) = Italia forza orgoglio-italiano fratelli mogli madre insonnia gridìo-di-strilloni gloria dominazione caffè racconti-di-guerra Torri cannoni-virilità-volate erezione telemetro estasi tumb-tumb 3 secondi tumb-tumb onde sorrisi risate cic ciac plaff pluff glugluglu giocare-a-rimpiattino cristalli vergini carne gioielli perle iodio sali bromi gonnelline gas liquori bolle 3 secondi tumbtumb ufficiale bianchezza telemetro croce fuoco drindrin megafono alzo-4-mila-metri tutti-a-sinistra basta fermi-tutti sbandamento-7-gradi erezione splendore getto forare immensità azzurro-femmina sverginamento accanimento corridoi grida labirinto materassi singhiozzi sfondamento deserto letto precisione telemetro monoplano loggione-applausi monoplano = balcone-rosa-ruota-tamburo trapano-tafano disfatta-araba bue sanguinolenza macello ferite rifugio oasi umidità ventaglio freschezza siesta strisciamento germinazione sforzo dilatazione-vegetale sarò-più verde-domani restiamo bagnati serba-questa-goccia d'acqua bisogna-arrampicarsi-3-centimetri-per-resistere-a-20-grammi-di-sabbia-e-3000-grammi-di-tenebre via-lattea-albero-di-cocco stelle noci-di-cocco latte grondare succo delizia

Proiezioni *

di *Libero Altomare*

Sulla gran tela diafana
del cielo,
che ha un palpito impercettibile,
nuvole, nuvole, nuvole,
scivolano silenziose,
ad intervalli.
Sono le proiezioni della Fantasia
che il Sole elettrico
suscita, incalza e sconvolge
dalle pupille torbide
occhieggianti
ne la pellicola terrestre,
dei fiumi obliqui
che interrogano l'algebra celeste,
dai mari, imperiosi sguardi
o voluttuosi o ambigui;
dai laghi estatici e fascinanti:
Visioni d'incubo, intime
evocazioni d'attimi
trascorsi, ricami e
fiori di sogno, sbocciati
da tutti gli scrigni dell'Anima
violentati da un desiderio
furtivo.
Passano, convogli zingareschi
che trainano velli di fiere
esotiche,
funebri torpediniere
cariche d'orchidee
mostruose, cupole
di moschee
gravide d'arabeschi fiammanti.
Passano, materializzazioni
istantanee e volubili,
grottesche o sublimi,
d'occulti pensieri
che naufragano
nella dissoluzione.
Cinematografo bizzarro,
che le foreste arcigne,

(*) Da *I Poeti Futuristi*, Edizioni Futuriste di « Poesia », Milano, 1912, pp. 84-95.

sui monti,
nelle loro sedie millenarie
di macigno,
e le Città clamorose fumanti
e le campagne, rosee come bimbe,
infiocchettate di lillà,
ammirano in coro
finché la Pioggia - orchestra -
intona il commiato sonoro.

Parigi impazzita (1914) *

di *Bruno Corra*

L'incantesimo si diffuse a Parigi nelle prime ore del mattino, il 5 di giugno. I giorni precedenti eran passati senza il più lieve indizio di novità prossime. La notte avanti ognuno si era coricato, o non si era coricato, con la più abitudinaria tranquillità. Io, precisamente, mi trovavo fra quelli che non s'erano coricati. Il caldo già estivo mi colava nei nervi una irrequietezza tormentosa. Verso mezzanotte ero salito a Montmartre: avevo cenato al Rat Mort, avevo bevuto al Pigalle e ribevuto al Monico. Donne brutte, e sempre le stesse. Poi una folla di russi maturi, allegrissimi, invadenti e volgari. Alle cinque del mattino discendevo, stanco e snervato, a piedi, per Rue des Martyrs. Arrivato ad un centinaio di passi da Nôtre Dame de Lorette, mi fermai ad osservare *attentamente e con cautela* un cencio bleu che pendeva dalla finestra di un terzo piano. Ricordo che mi ritrassi pian piano dentro il vano di una porta, lasciando sporgere solo la testa. Non avevo nessuna coscienza della ragione che mi spingeva ad agire così stranamente, ma sentivo la necessità di non contrastare una specie di istinto fisico che mi si imponeva dall'interno sempre più deciso, sempre più autonomo, sempre più vitale. Ad un tratto mi avanzai risolutamente sino in mezzo alla via, mi tolsi in tutta fretta la giacca dello smoking, e roteatala più volte alla maniera di una fionda, la scagliai in direzione del cencio bleu: la vidi partire dalla mia mano ad una velocità straordinaria, elevarsi quasi perpendicolarmente senza colpire il punto mirato, perdersi nel cielo in pochi secondi. Appena l'ebbi perduta di vista la finestra dalla quale pendeva il *mio* cencio si spalancò con rumore e una donna che io non conoscevo, protendendosi fuori seminuda, pallida, vibrante, mi gridò in tono minacccioso: « Gian Paolo, se i vostri cerini sono verdi, non dimenticatevi delle più grosse barbabietole ». Io la fissai un istante, sospirai, mi passai una mano sulla fronte, poi mormorai tra me e me « Sia fatta la volontà di eccetera »: e mi avviai di buon passo giù verso i boulevards.

Contemporaneamente tutta Parigi cominciava a fermentare di fantasia: la metropoli di tutte le glorie e di tutti gli orrori sentiva sopra di sé il respiro della più profonda delle rivoluzioni.

Una guardia di città che stazionava sul marciapiede al principio di rue Laffitte fu vista gettare in aria il berretto e partire velocemente saltellando sui due piedi come un passero. Un giovanotto vestito da operaio che svoltava dal Boulevard de Strasbourg in rue Saint Merry si sentì offeso dal fatto che un vecchio signore, *incontrandolo proprio sull'angolo, non si fosse almeno lisciata la barba*: lo rincorse e lo investì con un torrente di ingiurie a cui l'altro rispose con *aria paterna* intonando a gran voce la Marsigliese. Una dozzina di vetturini che se ne stavano fermi allineati in piazza della Repubblica slanciarono i loro cavalli a corsa sfrenata nello

(*) È il capitolo secondo di *Sam Dunn è morto,* scritto nel 1914, prima edizione 1915.

stesso istante in direzioni diverse. Un venditore di cavoli alle Halles, salito in piedi sul suo banco, declamò tra l'ammirazione dei colleghi e delle avventrici più mattiniere uno squarcio dell'*Ode per il ritorno delle ceneri di Napoleone* di Victor Hugo, il *Bateau Ivre* di Rimbaud, e il *Ditirambo screziato* di Andrew Solt. Il fogliame di uno dei grandi alberi del viale di destra dell'Avenue des Champs Elysées mutò di colpo il suo bel verde in un color viola intensissimo, accecante, quasi fosforescente. Un mulo coi piedi fissati su quattro pattini fu visto filare a una velocità pericolosa sulla strada che porta alla dogana di Bercy. Uno chauffeur entrò con l'automobile in un bar di rue Lafayette. Un piccolo uccello dalle piume verdi, gialle e turchine si precipitò dentro la bocca di uno spazzino che sbadigliava: non fu facile estrarnelo, per poco l'uomo non soffocò. Sotto i portici di rue de Rivoli si abbattevano a intervalli ventate rabbiose e disordinate. In rue de la Paix tutte le botteghe dei gioiellieri si spalancarono nello stesso istante, tutti gli oggetti preziosi ne uscirono, si raggrupparono in un unico sciame sfolgorante e sonoro, volarono risolutamente fin sopra il giardino delle Tuileries, discesero un momento a tuffarsi tutti insieme nella grande vasca, risalirono, tornarono nella loro via aristocratica, si divisero, rientrarono nei proprî negozi, ognuno al suo posto, con precisione. Il prefetto di polizia, sig. R., uscì a passeggiare completamente nudo, dando il braccio alla sua signora ugualmente abbigliata, starnutando ad ogni minuto infreddato dalla frescura mattutina. Al giardino zoologico tutti i serpenti morirono. Pochi centimetri cubi d'acqua rimasti nel piccolo incavo di un sasso davanti al Grand Palais furono agitati durante alcuni minuti da un minuscolo gorgo; cessato il movimento, si alzò una vivace evaporazione color madreperla dalla quale usciva, sempre più intenso, un fascio orchestrale di squilli sonorissimi che furono uditi sino a due chilometri di distanza: il fenomeno durò quasi dieci minuti, sino a che l'acqua non fu tutta evaporata. Il Pavillon d'Armenoville, famoso ristorante di lusso al Bosco di Boulogne, sparì: al posto dove esso sorgeva si formò un abisso profondo trecento metri circa, ripidissimo, tappezzato di un velo di cristallo verdechiaro che ne copriva interamente le pareti eccettuato un piccolo quadrato di appena dieci centimetri di lato, posto quasi al fondo, sul quale si elevava una minuscola riproduzione del detto padiglione, interamente costruita in metallo nichelato e in vetro. Il Presidente dei Ministri diramò una circolare telegrafica ai suoi colleghi, invitandoli a riunirsi d'urgenza « *per deliberare* — diveva l'invito — *sull'esatto significato della parola: piccione, in vista del voto di fiducia da chiedersi alla Camera* »; si dice anche che la circolare contenesse altre frasi niente affatto ministeriali, che è bene non divulgare per discrezione, sebbene a Parigi tutti le conoscano. La notissima attrice Marthe Desclay uscì dalla sua abitazione di rue Banville, in peignoir, pantofole e cuffia di seta, portata a cavalcioni sulle spalle dal venerando conte di Santenai, vicepresidente del Senato e membro dell'Accademia. Dodici oche, in fila, percorrevano solennemente l'Avenue de l'Opéra. Da tutte le case di Parigi, come obbedendo a una parola d'ordine, fiumane di persone di ogni genere si riversavano nelle strade per dirigersi prestamente verso la grande arteria dei boulevards. Al

Quartiere Latino, in meno di mezz'ora si formò un corteo di forse cinquantamila persone le quali portavano tutte la giacca rovesciata; alla testa della colonna, che avanzava ordinatamente verso la Senna e Piazza della Concordia, caracollava, montato sopra un magnifico sauro, il leader della sinistra democratica, Alfredo Monceau, — il quale a tratti, senza fermarsi, si rivolgeva verso l'enorme folla che lo seguiva e gridava a squarciagola, in un falsetto acutissimo: « Avanti, figli di Dio, conquistatemi l'Avana! », ed era allora la volta dello sterminato corteo, che, in un coro immenso, intonava con entusiastica intensità una certa canzoncina da cabaret la quale aveva per ritornello: « oh! pauv' madame Durand, - oh! pauv' madame Durand ». Dalle stazioni del Métro prossime al centro si riversava un fiotto ininterrotto di folla. Un vecchio signore panciuto, al cui occhiello figurava il nastrino della Legion d'onore, sboccò da rue Montmartre ansimante, a passo di corsa, capitanando un forte battaglione di donnine molto allegre e poco vestite. Le fedine del signor Ulm, ambasciatore svedese presso la Repubblica, si allungarono, in pochi secondi, di forse più che un metro. Piazza degli Invalidi era gremita di una folla immobile, tacita, attonita, oppressa da una aspettazione religiosa. Tutti gli alberi della foresta di Fontainebleau scomparvero istantaneamente, come se la terra li avesse riassorbiti; nello stesso tempo, con un crepitìo assordante, la torre Eiffel *germogliò* come un arbusto, dalla base alla vetta: il ferro si scosse, vibrò, si spaccò, cacciò fuori a centinaia rami immensi, dai quali uscirono a gruppi foglie di metallo, raccolte a ventaglio intorno a fiori dorati, argentati e nichelati. E folla, folla, folla; le vie accalcate e le piazze scoppianti; immobilità e fughe, movimenti vorticosi e ritmi marziali; una metropoli sinfonizzata. Un cane, un piccolo cane da signora non più lungo di venti centimetri, da una finestra dell'Hotel Ritz balzò sulla vetta della colonna Vendôme. Una gardenia scoppiò come una polveriera, uccidendo un gran numero di persone, ma lasciando illeso il giovane elegantissimo che la portava all'occhiello dello smoking. Ore memorabili: la realtà si dibatteva col furore pauroso di un organismo che sta per morire o per rinnovarsi attraverso una crisi febbrile. Due mostruosi asparagi, più alti di un uomo, nacquero in cinque secondi sotto l'Arco dell'Etoile. Le lastre di marmo dei marciapiedi esalavano un soave profumo di rosa. La materia respirava e fantasticava. Due o tre volte si sentì il suolo ondeggiare leggermente come se stesse per liquefarsi. L'acqua della Senna non cambiò aspetto. L'aria era piena di sorprese: calma e chiara in alcuni luoghi, soffocante vorticosa e torbida altrove. Al giardino del Lussemburgo, la famosa statua di Victor Hugo modellata da Rodin fu bersagliata durante ore ed ore da una pioggia di ova fresche le quali sembra provenissero da un punto dell'orizzonte situato a sud-sud-est: le si vedevano arrivare di lontanissimo, a gruppi, ad un'altezza di un centinaio di metri circa, navigando pian piano nell'atmosfera fin sopra al celebre marmo: poi, dopo un istante di immobilità, si scagliavano giù con tale violenza da spruzzare abbondantemente alcuni salici piangenti distanti venti o trenta passi, e forse anche più. Una macchina da caffè sistema Régent, posta sul banco di un bar vicino all'Hotel Lutetia, cominciò ad agire da sola precipitosamente: senza che nessuno vi introducesse più un sol grammo di polvere né una sola goccia d'acqua,

allagò di ottimo caffè bollente le due stanzette del bar e un considerevole tratto di strada, fuori. Da tutte le insegne di negozi, da tutte le affiches, da tutte le tabelle indicanti i nomi delle vie, da tutte le diciture scolpite sui monumenti, scomparvero, senza che ne rimanesse la più piccola traccia, tutti gli *r*. Verso mezzogiorno, Parigi non era più che un colossale vortice di energie capricciose. Una moltitudine di quattro milioni di persone vi si agitava incompostamente. Questo enorme ribollimento di folla aveva la sua spina dorsale in una corrente nettamente disegnata da un movimento sempre più continuo e serrato, il quale, partendo dalla Bastiglia e attraversando piazza della Concordia, andava a sperdersi oltre la porta Maillot. A mezzogiorno il Bosco di Boulogne era rigurgitante. L'ippodromo di Longchamps presentava un colpo d'occhio eccezionale. La marchesa Duvernoy, dalla terrazza del suo palazzo, nell'Avenue du Bois, si divertiva pazzamente a scagliare sassate contro la folla che sfilava: chi veniva colpito, senza curarsi del dolore, levava in aria la mano destra, la teneva alzata per qualche secondo, in silenzio, poi la riabbassava, con semplicità, continuando a camminare. A mezzogiorno e un quarto preciso, quella favolosa colonna umana che marciava, compatta e *fatale*, tra la Bastiglia e il Bosco, si arrestò di colpo, da una estremità all'altra, nello stesso momento; vi fu un istante di silenzio, formidabile, grave, — una di quelle vaste sospensioni che alleggeriscono e dilatano lo spazio in cui deve prodursi una *rivelazione*; si sentì nell'atmosfera immobilizzata la *pressione* di un lontano avvenimento *alzato come un pugno*, minaccioso; e allora quelle centinaia di migliaia di persone, con un accordo prodigioso di tempo, di gesto e di attitudine, trassero tutte di tasca il fazzoletto e si soffiarono il naso, con fragore; il rumore si elevò con solennità nell'aria scottante del meriggio, simile a un muggito, enorme, mastodontico, esagerato, ma con qualche cosa di molle, di flebile, di frangiato; non appena l'ultima eco ne fu spenta, il sarcofago in cui stavan rinchiuse le ceneri di Napoleone (quasiché quel bizzarro squillo avesse risvegliato nelle gloriose spoglie una volontà di nuove battaglie) con un balzo tigresco si sradicò dalle basi di granito, sfondò con un sol colpo la sovrastante cupola, si slanciò a volo, si allontanò nell'infinito con sempre crescente velocità, si perse; quando fu completamente sparito, il corteo si rimise in marcia. In marcia, verso dove? E con quale scopo? Nessuno lo sapeva, ma tutti andavano. Andavano anche, in ranghi disciplinatissimi, tutti i letti degli ospedali di Parigi, trasportando i loro malati verso quel qualche cosa che nessuno conosceva ma che tutti aspettavano. Certo nessuna rivoluzione, nessun trionfo, nessun avvenimento storico offrì mai lo spettacolo, immensamente significativo, di una intera popolazione la quale va, concorde, convinta e decisa verso un fine ignoto. In mezzo al delirio di fenomeni imprevedibili che schiumeggiava su Parigi, quattro milioni di cervelli andavano sempre più fondendosi in in una sola aspettazione. Un esercito colossale muoveva a una conquista indefinita, ma, tutto concorreva a farlo supporre, *supremamente importante per i destini dell'umanità*. Se ne giudichi: alle cinque e diciassette minuti del pomeriggio del giorno cinque di giugno dell'anno millenovecentocinquantadue, quattro milioni di essere umani, dopo avere, per dodici e più ore, agito nella maniera più pazza che sia dato di immaginare, sentirono

ad un tratto, tutti contemporaneamente, uscire dai loro petti un grido *che era lo scopo, che era il culmine* della frenetica vertigine dalla quale erano stati trascinati, — e questo grido fantastico lanciò verso il cielo e verso la gloria, per cinque volte di seguito, due parole, un nome: « *Sam Dunn! Sam Dunn! Sam Dunn! Sam Dunn! Sam Dunn!* ».

LE GUARDIE DI FINANZA COI PATTINI A ROTELLE (1919) *

di *Arnaldo Ginna*

"Alto là, il passaporto per l'estero!". Così dicendo mi fermarono due guardie in borghese.

Io salivo su per la strada delle Quattro Fontane a Roma, circa all'una dopo mezzanotte, e fui, ve lo potete immaginare, ben sorpreso di sentirmi chiedere il "passaporto per l'estero".

Cominciarono ad urlare come ossessi contro di me perché non avevo questo passaporto. "È ora di finirla, per mille bombe" — gridavano — "sono due mesi ormai che c'è d'obbligo la tessera per il pane e lo zucchero, e ci vuole quindi anche il passaporto per l'estero... sì sì per l'estero... per l'esteroooooo; se non lo chiediamo noi che siamo guardie di finanza chi è che lo deve chiedere?"

E continuarono: "noi siamo guardie di finanza, ha capito bel signorino?!! e dobbiamo chiedere i passaporti per l'estero".

"Guardi", e per mostrarmi che realmente erano quello che dicevano si levarono la giacca. Di sotto portavano una maglia gialla e sopra scritto a grandi caratteri "fina", poi girarono rapidamente sul tacco per mostrare sulla schiena il resto della frase: "nza".

Mi guardarono, si misero a ridere, poi divennero seri. In fine arrabbiatissimi gridarono: "ma ridi ridi, dunque, pezzo d'imbecille, non vedi che è uno scherzo?"

Ed uno di essi: "e se fosse anche uno scherzo di cattivo genere ridi lo stesso altrimenti ti metto le manette".

Io risi un poco nervosamente. Allora si impegnò tra i due un violentissimo diverbio ed una colluttazione a base di pugni, calci e schiaffi. Uno diceva: "ha riso o non ha riso? io dico che ha riso"; e l'altro "sei pazzo, caro mio, non ha riso un corno"; "un corno ce l'avrai tu, pezzo di mascalzone"; "mascalzone a me, pezzo di canaglia?"; "non ha riso e non ha riso; "ha riso ha riso ed ha riso".

Acquistato un poco del mio sangue freddo preparai una freddura e vuotai le mie tasche su di loro coprendoli di riso che per combinazione avevo comprato il giorno stesso.

I due si arrestarono istupiditi e come una macchina sola dissero a due voci: "ha dello spirito, la canaglia".

Ma i due ricominciarono a leticare: "abbiamo detto che ha dello spirito? ma siamo pazzi? se aveva il riso in tasca per combinazione non vuol dire che abbia anche dello spirito"; "sei un imbecille a parlare così, non sarà spirito denaturato, e questo ce l'ha in tasca?"

Io ero pazzo di paura nell'incubo grottesco di questa scena in cui ero per forza protagonista e mi detti alla fuga precipitosa.

Raggiunsi in un batter d'occhio il culmine della salita e mi voltai indietro per guardarli. Essi venivano su per la salita calzando un paio di

(*) Da *Le locomotive con le calze.*

pattini a rotelle. Non capivo davvero come facevano a salire così velocemente calzati in quel modo.

Mi misi a correre velocemente giù per la discesa dall'altra parte della strada, e loro dietro a me vertiginosamente.

Ma capirete che giù dalla discesa presero una velocità così fantastica che mi passarono davanti come due fulmini.

Lanciavano scintille da tutte le parti, e adesso capisco perché: avevano messo in testa una specie di spiedo alto alto che toccava il filo del tram in modo che usufruivano, in una maniera che non capisco, della corrente elettrica.

E corri, corri, corri, giunti a Piazza Barberini non infilarono la voltata, virarono violentemente sul fianco, e rimbalzando come trottole precipitarono a capo fitto nell'acqua della bellissima fontana del Bernini.

Immediatamente comparve il mio vecchio professore di scultura con la sua grande barba bianca e vestito da carabiniere d'operetta, tirò fuori una gran vociaccia grossa, poi con un gran fazzolettone a pallottole rosse si soffiò rumorosamente il naso e disse: "bravo, bravo il ragazzo, mi hai procurato due bei pezzi di marmo di Carrara" e poi battendosi il ventre con una mano esclamava giulivo: "e questi me li pappo io!"

I due individui li tastai alle gambe, erano rigide e dure come il marmo... non so precisamente se di Carrara.

Berlino (1925)

di *Ruggero Vasari*

UNTER DEN LINDEN

Autobus-pachidermi carichi, stracarichi pance-birra-botti deretani occhiali.

Poliziotto-marionetta grigio-verde: *Ferma!*

Bigliettaio barba ambasciatore in ritiro: *Lasciare scendere!*

Autobus partorisce.

Avanti!

Cavallone livido crestato di spuma biancarosa camicette primaverili piedi-ginocchia-culi-pance-gomiti inghiottiti dalle macchine per salsicce

Din! Partenza!

Barcollante zatterone geme scricchiola ponde peta scoreggia fumo pestilenziale.

Strada libera: maratona strombettante naviga nel fiume d'asfalto. Autobus padre asmatico inseguito 50, 100, 500 figli figlioletti figliolini neri rossi bianchi verdi azzurri tutticolori scherzare rincorrersi fare sgambetti sorpassarsi scivolare scivolare.

Stridere motocicletta equilibrista zig-zag infiltrarsi fare a rimpiatterello.

Voltate per Cuno!

Disconto-Gesellschaft: americani inglesi francesi italiani tuttilmondo tuttelelingue presto presto presto marco ribassa cambiare dollari sterline franchi lire presto *cambiare cambiaaaaarreeeee* chiedere pretendere denaro *denarrrooooo* presto presto dagli sportelli della banca si giocano a palla pacchi-banconote.

Correre correre correre uscire

Negozi cambiano cartellini prezzi macchine fotografiche binocoli *Goerz Zeiss* marchi marchi marchi   *San Marco ci protegga!*

B. Z. am *Mattag* ultime quotazioni dollaro: 4 milioni, 400 miliardi

A Sinistra

stupore
sudore
tremolii
svenimenti
non mi basta più per il pane

In Mezzo

americano
s'avanza maestosamente
sui piedi cardinalizii
seguito
da 20 diavoletti rossi
grooms
Hôtel Adlon
con 40 valige scoppianti

marchi-carta

allegria
sorrisi
cachinni
schiamazzi
cuccagna
miniera
America
bene!

Caffè Bauer: grande esposizione ciprie bistri belletti gambe gambe ginocchia tutteleforme tutteledimensioni mutandine seta seta artificiale cotone merletti senza merletti

Non si beve questo caffè-brodone-truppa si bevono le gambe con gli occhi con la bocca

Un tedesco: « Quanto costa la tua carne? » Com'è gentile!

Un italiano: « Carina le tue gambe sono il miglior *Bitter Campari!* Andiamo a colazione! ».

Pagamento posticipato: le puttane non perdono mai sui cambi

FRIEDRICHSTRASSE

Negozi splendono scintillano luccicano vetrine sono incendiate dal sole di mezzogiorno colore metallico tutto è metallico

Stazione della ferrovia sotterranea decongestiona i suoi budelli rovesciando dalla bocca spalancata *Ausgang* boccate intermittenti carne umana indigesta.

La folla è un'enorme torta nera massiccia rettangolare con cappelli frutta candita multicolore affettata dal coltello-braccio del poliziotto

Puttane alte bionde scivolano silenziose facendo con i corpi-lame di sciabola grigiore ansante affaccendati sfaccendati

Puttane gettano nel fiume della strada ami-gambe ami-culetti ami-seni ami-bocche a cui abboccano pesciolini spauriti

Una puttanella rimorchia nel *faun* colla lenza sottile dei suoi occhi un pescione di provincia

LEIPZIGERSTRASSE

Grandi magazzini *Wertheim* sono la pompa aspirante della metropoli *Inventur-Ausverkauf*: macchina genialissima per spogliare l'ostinatezza risparmiatrice dei piccoli borghesi

POTSDAMERPLATZ

L'occhio-orologio di Polifemo-*Postsdamer Bahnhof* sorride burbero di giallo al verde-bianco-rosso del *Verkehrsturm*

I tranvai sono due interminabili file indiane di schiavi numerati incatenati che escono di buon mattino dal *Grande Penitenziario* per scortare la pena a vita portando sul dorso la miseria (15 pfennig) dei cittadini

POTSDAMERSTRASSE 134ª.

Roccaforte dell'avanguardismo infilza nel cuore di Berlino passatista lo stendardo fiammeggiante *Der Sturm* (Futuristen-Kubisten-Expressionisten-Suprematisten)

Fiori fiori fiori piogge di fiori a voi vecchi camerati mitraglieri del nuovo: *Herwarth Walden-Rudolf Bluemner*

LUETZOWUFER

Sul bigliardo di *Luetzow Ufer* automobili si disputano vivaci partite a carambola. Pigra *Spree* dirige l'orchestra muta dei tigli facendosi violinare il ventre da canotti-spola Cocciuti vaporini sudano camice per trainare barconi sonnolenti

WITTENBERGPLATZ

Il verme giallo-metropolitana si sollazza sulle montagne russe di *Nollendorf Platz* precipitarsi poi fulmineo sotto terra che piacere! nnnnn uuuummmmmmmmnnnnnnnnnnnnnnnnnmmmmmmmmnnnn
stringere denti delirio vertigine voglio mordere lobulo dell'orecchio dritto alla mia amica ucraina patatrac luce carabiniera!

Lungo il *Ka-De.We* apertura della *Borsa dei Pederasti*: Lilion Delorme arrivato fresco da Parigi 108 - 115 Nabo 81 Alexander perde 5 punti da 47 a 42. Mitropa e Kaiserhorf non quotati. Feist a 96 per crescenti richieste americane. Flink si ritira dal commercio leggete e diffondete: *Die Freundschaft* organo ufficiale dell'Associazione Berlinese Omosessuali col bollettino delle ultime quotazioni: dopo borsa grandi richieste ex ufficiali della Guardia Imperiale.
Gedaechtniskirche: dinosauro pietrificato che accoglie nel suo marsupio solo amori legali.

KURFUERSTENDAMM

Tu sei il priapo di tutta Berlino
Tu accoglierai la mia tomba
Di giorno le tue macchine mi avvolgeranno colla musica dei motori
Di notte le cortigiane mi accenderanno con i tuoi globi elettrici una collana di perle.

Cinematografie del cervello: attraverso il mare della vita (1926)

di *Arnaldo Ginna*

Io sapevo già che il mio amico d'infanzia era morto. Il telegramma, diremo così ufficiale, mi arrivò dopo parecchio tempo. C'era mio fratello, anche lui amico del mio amico, e gli lessi velocemente il telegramma, guardandolo di sottecchi. Egli nascose benissimo l'emozione. Il telegramma era firmato da un celebre Generale, vecchio amico di famiglia ma oramai perduto di vista da tanti anni.

Uscii fuori per prendere il tram elettrico che doveva condurmi al circuito di Monza. Le strade era affollate; automobili, autobus, biciclette. Tutto il traffico si era fermato ad un crocevia perché passava l'imponente corteo di un funerale. Chi? chiesi io. È morto il Generale X. Era proprio quello che mi aveva indirizzato il telegramma!... Ma perché? Come mai?

Scesi dal tram oramai immobile e mi incamminai speditamente verso la chiesa dove si sarebbe svolta la funzione. Una chiesa barocca e decrepita, le navate erano quasi al buio. Qua e là senza misura e disegno erravano lampadine elettriche e ceri che perdevano la luce nel grande ambiente.

Io non so perché trovai *Lei* al mio fianco. Eravamo indaffarati per arrivare in tempo per assistere alla funzione che era già cominciata. *Lei* aveva un grande cappello giallo paglierino che incorniciava i suoi capelli neri, e il cappello si librava nel buio della chiesa come fosse un enorme fungo venefico oppure un pipistrello dalle ali bianche.

Io non so perché Lei volle proprio andare vicino al catafalco nell'ultima navata. Perché? Sentivo un malessere strano, un poco di ribrezzo misto a paura. Non suonava l'organo, né si udiva un canto, né si vedeva una nuvola d'incenso. Tutto si compiva come in una fabbrica silenziosa.

Cigolavano delle carrucole e il catafalco salì lentamente verso la volta. Certi giovani monaci vestiti di tela chiara salirono anche loro sino alla volta attaccandosi alle corde. Poi di nuovo scesero, poi di nuovo salirono, e non s'udiva che il cigolìo delle carrucole e lo svolazzare delle loro sottane.

La folla si distingueva appena. Vidi alcune signore dell'aristocrazia sedute comodamente in poltrone con lo stemma. Mi indicarono fuggevolmente e sorrisero fra di loro.

Ad un tratto le poche luci accese si spensero e rimanemmo al buio completo. In fondo si alzò un monaco di statura gigantesca che aveva un

cappello in forma di triangolo, tutto il vestito e il cappello erano di tela marrone rigida come quella delle vele. Sul cappello a triangolo si accese una lampadina splendente e il monaco si mise a parlare mentre io non udivo nemmeno una parola.

Fui preso da un terrore folle che fino ad allora mi aveva risparmiato per un miracolo e mi incamminai verso l'uscita. Passai tanti corridoi lunghi e bui rabbrividendo ad ogni passo e finalmente scorsi un fascio di luce.

Per uscire dalla chiesa fui costretto a passare per un negozio di stufe a petrolio, di cucine a gas lucenti di piastrelle bianche e di nichelature, di candidissime vasche da bagno. Che differenza col buio e la tetraggine della chiesa. Bevvi avidamente il bianco e la luce di quelle piastrelle di ceramica smagliante ed uscii nella luce del sole.

Presi un tram che mi portò vertiginosamente per un lungo viale sino in fondo dove c'era una piazza inondata di sole e di polvere. Nell'entusiasmo della fuga aveva dimenticato *Lei* rimasta forse ad attendermi fuori dalla chiesa.

Mi pareva di non aver dimenticato solo Lei, ma anche tutta la mia fortuna e la mia vita. Quale perplessità! Ritornare rapidamente mentre forse Lei mi sarebbe venuta incontro per altra via senza trovarmi?

Presi, così me l'indicarono, una scorciatoia ripidissima. Un viottolo dove il sole dardeggiava, senza un filo d'erba e senza un albero. E il viottolo divenne sempre più ripido e più stretto, fino a che si cambiò in un vero muro di una casa altissima alla quale io detti la scalata attaccandomi con le mani e con i piedi.

Mi attaccai a tubi sconnessi e tenue cordicelle che pendevano dalle finestre, a chiodi piccolissimi che mi laceravano le dita, a legni che si ficcavano nella carne. Finalmente mi parve di arrivare, il cornicione era quasi staccato, ma sentii che resisteva e mi aggrappai in un ultimo sforzo.

Ero arrivato? A quale mèta spirituale o materiale? E Lei dov'era? L'avevo dimenticata eppure cercavo lo stesso. Sentii che le forze mi mancavano ma ero quasi felice, mi coricai sul letto mentre il sole volgeva al tramonto. Si vedevano immensi giardini carichi di verde meraviglioso e sentivo il profumo di mille fiori. Mentre lontano rumoreggiava la città, mi addormentai sorridendo.
E sognai, sognai questa vita che vivo, mentre l'altra era la vita vera. Era

la vita vera? E questo è il sogno? Oppure tutto è sogno, tutto è una parvenza? Ogni sogno e ogni realtà sono cinematografie del mio cervello.

VI

TACCUINI
di
ARNALDO GINNA

MEMORIE SUL FUTURISMO (1966)

Ravenna è la città in cui sono nato. Nel 1908 avevo 18 anni, mio fratello Bruno Corra ne aveva 16.

L'ambiente di Ravenna era antico, non soltanto per le sue chiese, per i Mosaici Bizantini, ecc. ma anche per gli abitanti che pensavano e agivano tenacemente tradizionali. Vi erano i pratici e vi erano i poetici, ma tutti erano antichi ed attaccati ai vecchi princìpi. Ricordo il prof. Muratori, bibliotecario e professore di latino al Liceo, Corrado Ricci professore di Storia dell'Arte, che poi divenne Direttore Generale delle Belle Arti, il prof. Guaccimanni che fu il mio primo insegnante alla Scuola di Belle Arti di Ravenna, mio Padre avvocato di grido nelle Romagne, Deputato e Sindaco di Ravenna.

In questo ambiente ci muovevamo noi, mio fratello ed io, con intendimenti originali ed innovatori. Io, pur frequentando le Belle Arti, avevo idee originali sulla pittura, mio fratello sulla letteratura. Avevamo un amico, Luigi Savini, che aveva un suo modo tutto originale di declamare e recitare.

Isolati dal mondo circostante, si può dire che eravamo concentrati nei nostri pensieri e nei temi che ci eravamo prefissi. Non avevamo ostacoli nei nostri voli di fantasia creatrice. Leggevamo i giornali e le riviste italiane ed estere, eravamo al corrente di tutte le critiche d'arte.

Il primo ed importante fatto che notammo fu la grande confusione che regnava nella critica delle arti. È per questa ragione che dopo lunghe meditazioni, discussioni, ecc., io e mio fratello ci decidemmo di fissare i risultati delle nostre ricerche in un sistema che tenesse conto dei valori reali e positivi delle opere d'arte. Dovemmo anzitutto capire le diverse arti ognuna delle quali aveva bensì degli aspetti differenti ma che avevano un fondo comune nel pensiero e nello stato d'animo creatore. Demmo perciò alla stampa la prima edizione di *Arte dell'avvenire* dove facevamo un parallelo esatto fra le arti dopo averle scomposte nei loro elementi tecnici. Questi elementi tecnici ci davano la possibilità non solo di capire a fondo le diverse arti esistenti, pittura, letteratura, scultura, musica,

architettura, ecc. ma *anche di crearne delle nuove* con la massima semplicità e chiarezza. Per me la pittura astratta, che io chiamavo invece « Musica Cromatica », anzi « Accordi Cromatici », fu un fatto chiaro e semplice, fu la scoperta logica di una nuova espressione dell'arte del colore e della forma. Altri che vennero dopo a questo genere di pittura vi arrivarono con definizioni confusionarie, ricche di belle parole seppure vuote di senso pratico.

In questo clima di fervore di ricerca avemmo un primo contatto col Maestro Pratella di Lugo. Essendo questa città così vicina a Ravenna vi ci recavamo molto spesso ad ascoltare brani della nuova musica di Pratella. Discussioni artistiche interminabili ed entusiasmo. A Lugo avevamo inoltre un altro amico, entusiasta delle nostre idee avveniristiche, Luigi Peron Cabus.

Pratella — grande lavoratore e d'ingegno vivissimo, ma restìo a muoversi dal proprio paese — si mise in contatto con Marinetti, attraverso il poeta lughese Luigi Donati e l'incontrò la prima volta ad Imola nel 1910 in occasione dell'esecuzione della *Visione Tragica.* Il 19 novembre 1911 tale brano fu eseguito alla Società Artisti di Napoli sotto la direzione di Nino Flora Caravaglios: fu la prima esecuzione in Italia di musica distinta con la parola futurista. Nel 1912 fu pubblicata dall'Editore Bongiovanni di Bologna, con copertina di Umberto Boccioni, una sintesi per piano, *Musica futurista per orchestra*, *Inno alla Vita*, unitamente al *Manifesto tecnico della Musica futurista* e a *La distruzione della quadratura* per incarico della rivista « Poesia ». Il 21 febbraio 1913 *Musica futurista per orchestra* venne eseguita al Costanzi di Roma diretta da Pratella.

Dal 4 al 26 settembre 1920 vi furono rappresentazioni al teatro Rossini di Lugo dell'Opera futurista *L'aviatore Dro*, edita per canto e piano da Sonzogno (Sogni, Episodio sinfonico per orchestra della suddetta Opera edito in partitura d'orchestra da Ricordi Milano 1934). Nel 1933 per incarico di Marinetti compose il Trittico per orchestra *La guerra.* Nel 1921 furono pubblicati in appendice al dramma *Dono primaverile* (Ed. Ferretti Lugo), gli *Stati d'animo drammatizzati* relativi al Teatro sintetico futurista. Nel 1920, per l'interessamento diretto di Marinetti, l'Editore Sonzogno pubblicò *L'aviatore Dro.*

Finita la guerra, Balilla Pratella si distaccò alquanto dal movimento futurista, però fu sempre a contatto con me e con mio fratello e continuammo sempre a vederci ed a parlare dell'arte avvenirista.

Ecco che cosa scrive Pratella a proposito del suo distacco dal movimento attivo del futurismo:

« Raggiunta e superata la meta polemica, la compagnia si sciolse e ognuno riprese la propria strada; e chi beneficato, intimamente indipendente ma tuttavia amico fedele e riconoscente alla genialità e all'italianità generosa e umana di Marinetti... ».

D'altra parte noi da Ravenna avemmo i primi contatti con Marinetti attraverso la rivista « Poesia » ed il finissimo scrittore Paolo Buzzi. Della nostra attività artistica e delle nostre idee sull'arte, Marinetti ne parlò a

Boccioni Carrà e Russolo, cosicché, sebbene non ci conoscessimo personalmente, avevamo già scambi di reciproca ammirazione sia pure sempre con spunti polemici.

Appena uscita la prima edizione di *Arte dell'avvenire* (1910), la spedimmo al gruppo futurista di Milano. Subito Boccioni si interessò in modo speciale alle mie idee sui miei quadri di « Musica Cromatica » (Astrattismo). Erano già due anni che io avevo fatto i due quadri « Nevrastenia » e « Passeggiata romantica ». Malgrado la spregiudicatezza dei pittori futuristi milanesi i miei quadri furono giudicati piuttosto « letterari ». Questo non si capisce perché la provenienza di tale pittura proveniva dalle conclusioni, esatte, esposte in *Arte dell'avvenire*. Tutto ciò che in pittura esorbita, sino dal primo momento della constatazione, dal modo personale di pensare e di comprendere, viene definito letterario. Se vi è, invece, un modo di espressione dato da puri colori e forme, cioè gli elementi fondamentali della pittura, è quello espresso dai quadri così detti « Astrattisti ». Ma poi Boccioni intuì che nelle mie pitture vi era qualche cosa di rimarchevole, tanto è vero che mi fece invitare alla mostra internazionale della Galleria Sprovieri in Roma nell'anno 1914. Nel 1912 andammo a Milano per conoscere personalmente i componenti del gruppo futurista. Ci incontrammo a casa di Marinetti, alla famosa Casa Rossa al Corso Venezia. Ci aspettavano Marinetti, Boccioni, Carrà e Russolo.

In questo stesso anno ci recammo a Firenze per prendere contatto con Settimelli, Carli, Remo Chiti, Scattolini. Essi formavano un gruppo di artisti scrittori-giornalisti che esplicavano le loro idee attraverso il giornale « La difesa dell'Arte » (1909-1912). Nel 1912 esce a Firenze un nuovo giornale « Il Centauro ». Poi la collezione di « Saggi Critici » con sede in Piazza S. Croce. A Firenze esisteva un altro gruppo di artisti che aveva intenzioni, direi, progressiste: Papini, Prezzolini, Soffici, Viviani. Noi non prendemmo un vero contatto con questo gruppo di artisti, che secondo noi non aveva idee veramente e spregiudicamente avveniriste, pur essendo senza dubbio uomini d'ingegno e coltissimi.

Mettemmo in contatto con Marinetti questo gruppo di artisti facenti capo al giornale « La Difesa dell'Arte » ed al « Centauro ». Tutti insieme, chi più e chi meno, partecipavano alle famose « serate futuriste » che avvenivano nei maggior teatri della città. Il pubblico era dapprincipio molto apatico, ma poi cominciò ad elettrizzarsi sotto la presa di queste forze nuove e vibranti. Il pubblico apatico ed indifferente affollava il teatro dove avveniva la serata. Si può dire che diventava esplodente e geniale specialmente nel trovare il modo di fare il chiasso, di gridare e di lanciare oggetti contro il palcoscenico. Tiravano tutti gli oggetti più svariati ed imprevedibili. Direi quasi che il genere degli oggetti lanciati era in corrispondenza col carattere e le possibilità locali ed immediate delle diverse città. Era una vera e grandiosa partecipazione vivente di tutto il pubblico allo spettacolo futurista. A Roma (Teatro Costanzi) tiravano anche del carbone antracite; a Pesaro invece, più bonaccioni, scagliavano anche sogliole fritte che prendevano dalla trattoria più vicina; uova, invece, a Firenze, ecc.

A PROPOSITO DI « ARTE DELL'AVVENIRE » (1967)

Mi riferisco al lontano marzo 1910, epoca in cui si stampò la prima edizione di « Arte dell'avvenire ». Naturalmente, per arrivare a concepire ed a fissare tali pensieri fondati su concetti scientifici ed artistici insieme, ci volle parecchio tempo: frutto di interminabili conversazioni tra me e mio fratello Bruno Corra. Perciò si può affermare che *Arte dell'avvenire* nacque nel 1908, ed anche prima, tanto che io feci di già il primo quadro « astratto » nel 1908, frutto pratico delle teorie enunciate nella suddetta *Arte dell'avvenire.*

In quell'epoca ci rammaricavamo della confusione che regnava nel campo della critica dell'arte. Il chiarimento non poteva venire se non dal trovare un sistema *esatto* che chiarisse la *posizione* di ogni arte. Ma purtroppo ancora oggi nel campo della critica e della valutazione artistica regna la stessa confusione. Soffermandoci soltanto sulla pittura e sulla musica avremo, parallelamente, per la musica il *motivo* (cioè suoni in susseguenti movimenti cangianti nel *tempo*). Avremo invece l'*accordo* (cioè suoni fissi nello spazio) come si potrebbero emettere premendo sui tasti di un organo in modo che ne venga fuori un suono prolungato eguale). Mentre il *motivo cromatico* nel tempo si potrebbe dare con la tecnica cinematografica, l'accordo cromatico è praticamente dato col quadro così detto astrattista. È chiaro quindi che, quando nel 1908 feci il primo quadro astrattista, volli realizzare semplicemente: *Un accordo cromatico*, secondo quanto già si era preconizzato. Perciò nessuna altra derivazione o influenza è da ricercare per spiegare la nascita delle mie opere così dette astrattiste. Attenendomi alle enunciazioni di *Arte dell'avvenire* è facile prevedere altre forme d'arte come per esempio *Accordo - immagine*, che sarebbe per l'appunto il quadro formale (paesaggio o figura). Vedi, ad esempio, « Paganini », esposto alla Mostra Sprovieri. I colori non erano rappresentativi naturali, ma erano espressivi di stati d'animo...

Nota biblio-filmografica

Arnaldo Ginna (Arnaldo Ginanni Corradini)
n. a Ravenna il 7 maggio 1890.
Bruno Corra (Bruno Ginanni Corradini)
n. a Ravenna il 9 giugno 1892.

Opere di Arnaldo Ginna e Bruno Corra:

A.B.C.: *Metodo*, Tipo-Lito Ravegnana, Ravenna 1910.
x x x: *Vita Nova*, Stab. Nobili, Pesaro 1910.
A. e B. Ginanni Corradini: *Arte dell'avvenire*, Tip. Mazzini, Ravenna 1910.
Arnaldo e Bruno Corradini: *Arte dell'avvenire*, Libreria Beltrami Editrice Internazionale, Bologna 1911.

Manifesti:

Corra e Settimelli: *Pesi, misure e prezzi del genio artistico*, Milano, 11 marzo 1914.
Marinetti, Settimelli, Corra: *Manifesto del teatro futurista sintetico*, Milano, 11 gennaio-18 febbraio 1915.
Marinetti, Corra, Settimelli, Ginna, Balla, Chiti: *La cinematografia futurista*. Manifesto, « L'Italia futurista », Firenze 1916.
Marinetti e Ginna: *La cinematografia*, Manifesto futurista, Torino 1938.

Teatro sintetico:

Marinetti, Settimelli, Corra: *Teatro futurista sintetico*, Istituto Editoriale Italiano (n. 10), Milano 1915.
Contiene 36 sintesi teatrali fra cui, in riferimento a Bruno Corra: *Le mani* di Marinetti e Corra, *Verso la conquista, Dissonanze, Passatismo, Davanti all'infinito, Atto negativo*, di Corra e Settimelli; *Alternazione di carattere* di Ginna e Corra.

MARINETTI, SETTIMELLI, CORRA: *Teatro futurista*, Istituto Editoriale Italiano (n. 15), Milano 1915.
Contiene 43 sintesi teatrali, fra cui, in riferimento a Bruno Corra: *Grigio + rosso + violetto + arancione*, « rete di sensazioni »; *La scienza e l'ignoto*, « sintesi teatrale »; *Il pranzo di Sempronio*, « scelta e combinazione di attimi », di Corra e Settimelli.

MARINETTI, SETTIMELLI, CORRA: *Teatro futurista sintetico*, Piacenza 1921.
Nel volume *Teatro futurista sintetico*, Istituto Editoriale Italiano, n. 10, Milano 1915, in riferimento ad Arnaldo Ginna: ARNALDO GINNA e BRUNO CORRA; *Alternazione di carattere*; ARNALDO GINNA ed EMILIO SETTIMELLI: *Uno sguardo dentro di noi*, « stato d'animo sceneggiato »; ARNALDO GINNA ed EMILIO SETTIMELLI: *Dalla finestra*, tre attimi. Altri testi di BRUNO CORRA (in collaborazione): SETTIMELLI e CORRA: *Canaglia*, 1916.

SETTIMELLI e CORRA: *L'alunno di Nietzsche*, 1919.

Scritti di Arnaldo Ginna:

ARNALDO GINNA: *Pittura dell'avvenire*, 1915.

ARNALDO GINNA: *Pittura dell'avvenire*, Edizioni « Italia futurista », Firenze 1917 (con prefazione di Bruno Corra).

ARNALDO GINNA: *Le locomotive con le calze*, Facchi, Milano 1919.

ARNALDO GINNA: *L'uomo futuro*, opuscolo, riprodotto a puntate in « Futurismo » (diretto da Enrico Somenzi), dal 21 maggio 1933, con una presentazione di F.T. Marinetti.

Arnaldo Ginna - Un pioniere dell'astrattismo. Scritti di ARNALDO GINNA, MASSIMO SCALIGERO, GIUSEPPE SPROVIERI, Roma 1961.

Cinema:

Cortometraggi astratti di GINNA e CORRA (1910-1912):
Accordo di colore (da Segantini, m. 180)
Studio di effetti tra quattro colori
Canto di primavera (da Mendelssohn)
Les Fleurs (da Stéphane Mallarmé)
L'arcobaleno (m. 200)
La danza (m. 200)

Film futurista: *Vita futurista*, soggetto, fotografia e regìa di Arnaldo Ginna; produzione: Arnaldo Ginna. L'Italia futurista (1916); aiuto regista: Lucio Venna; attori: F.T. Marinetti, Bruno Corra, Emilio Settimelli, Remo Chiti, Giacomo Balla, Lucio Venna, e altri futuristi; m. 990.

Attività giornalistica di Arnaldo Ginna:

« Il Nuovo », periodico di medicina naturista diretto da Arnaldo Ginna (1927).

A. Ginna cura la pagina del teatro e del cinematografo in « Oggi e domani »: « Spettacoli, scenari, audizioni » (1932); collabora a « L'Italia futurista », a « Roma futurista », « Futurismo », « L'Impero », « Oggi e domani » (dal 1915 in poi).

Collaborazione di Arnaldo Ginna a « Futurismo »:

Cinema futurista, 9 ottobre 1932
Critica futurista, 20 novembre 1932
Scienza e futurismo, 27 novembre 1932
Scienzarte, 1° gennaio 1933 (con una presentazione di F.T. Marinetti)
Scienza futurista. Investigazioni sulle tre dimensioni, 20 gennaio 1933
Arte dell'avvenire, 5 febbraio 1933, 12 febbraio 1933, 19 febbraio 1933, 26 febbraio 1933
La voce lontana, 5 marzo 1933
Cinema Teatro, 12 marzo 1933
Dante e la stazione di Firenze, 19 marzo 1933
Coscienza e comprensione, 7 maggio 1933
L'uomo futuro, 21 maggio 1933 e seguenti (con una presentazione di F.T. Marinetti).

Collaborazione di Arnaldo Ginna a « L'Impero » ed a « Oggi e domani »:

Racconti:
Il Santo, con una premessa di Remo Chiti, 19 marzo 1926
Gabrì il cameriere, con disegni di R. Chiti, 1° aprile 1926
L'impossibile per una conferenza, 15 aprile 1926
Specchio della vita (L'Albero Birbaccione. Racconto ingenuo di un amico sincero), con un disegno di A. Ginna, 12 maggio 1926
Composizione lirico-plastica, 19 maggio 1926
Scomposizioni (« Tre poemetti ironici »), 27 maggio 1926
Gli uomini sono fatti così - Tre « grotteschi » (con disegni), fra cui « Abbozzo della storia di un passerotto », 3 giugno 1926
Specchio concavo - Ieri sera al Tabarin, 19 giugno 1926
Racconti fantastici: *Il regalo del grammofono, Racconto-proposta da prendersi sul serio, L'uomo uccello*, 17 luglio 1926
L'uomo-zucca, 28 luglio 1926
Lumacone, 19 agosto 1926
Come sono guarito dalla nevrastenia, 6 agosto 1930
Racconto per bocca di Arnaldaz, 20 novembre 1930
Altri racconti sono in Oggi e domani (n. 3, 1930 e n. 21, 1931) tra cui: *Strano e documentato racconto di Arnaldaz* (grottesco).

Articoli:
Note dinamico-futuriste sul film sono, L'Impero, 28 aprile 1929
L'arte e la tecnica nel cinema sonoro, L'Impero, 4 luglio 1929
L'arte nel radiodramma, n. 3, Oggi e domani, 4 maggio 1930
Variazioni sul radiogramma, n. 4, Oggi e domani, 11 maggio 1930

Radionotizie, n. 6, Oggi e domani, 1930
Stereoacustica, n. 16, Oggi e domani, agosto 1930
Musicalità elettronica, n. 28, Oggi e domani, ottobre 1930
Pittura letteraria?, L'Impero d'Italia, 6 novembre 1930
Invenzioni radiofoniche, n. 5, Oggi e domani, 1930
L'opera lirica in cinema, n. 9, Oggi e domani, 1930
Vita e miracoli della stampa cinematografica, n. 9, Oggi e domani, 1930
Stampa radiofonica, n. 10, Oggi e domani, 1930
Acustica radiofonica e acustica cinematografica, n. 15, Oggi e domani, a. II, dicembre 1930
Il direttore artistico e la direzione cinematografica, n. 16, Oggi e domani, 25 dicembre 1930
Un'intervista con Balilla Pratella, n. 18, Oggi e domani, 8 gennaio 1931
Cinematografia d'avanguardia, n. 19, Oggi e domani, gennaio 1931
All Talking Film, n. 22, Oggi e domani, 1931
La Roma futura, n. 24, Oggi e domani, 1931
Ho trovato un cinedilettante, n. 27, Oggi e domani, 1° gennaio 1932
La fuga del reale nel cinematografo (*risposta a Ugo Ojetti*), n. 30, Oggi e domani, 5 gennaio 1932
Nozioni utili per gli autori cinematografici, n. 31, Oggi e domani, 9 gennaio 1932
L'arte nella radiofonia, Impero d'Italia, 23 gennaio 1932
La scenografia cinematografica, L'Impero - Oggi e domani, 31 gennaio 1932
Cinematografia di sogno, 6 febbraio 1932
Gli italiani vogliono il loro cinematografo, 17 maggio 1932
La nascita dell'uomo. Sondaggi nelle tenebre della subcoscienza, Impero d'Italia, 17 luglio 1932.

Disegni di Arnaldo Ginna per:

Pittura dell'avvenire (copertina, 1915)
Mascherate futuriste (copertina, 1917)
Montagne trasparenti (copertina, 1917)
Il poema dello spazio (copertina, 1919)
Le locomotive con le calze (1919)
Madrigali e grotteschi (copertina, 1919)
Sam Dunn è morto (1928).

Scritti di Bruno Corra:

Proposte, Stab. Nobili, Pesaro 1910
Musica cromatica in « Il pastore, il gregge e la zampogna » (divagazione sul libro del Thovez), nella Collezione (in due volumi) di Saggi critici diretta da Corra e Settimelli, vol. I, Libreria Beltrami Editrice Internazionale, Bologna 1912

Con mani di vetro (contiene anche *Sam Dunn è morto*), Studio Editoriale Lombardo, Milano 1915
Sam Dunn è morto, romanzo sintetico futurista, Studio Editoriale Lombardo, Milano 1917; Alpes, 1928
Io ti amo. Il romanzo dell'amore moderno, Studio Editoriale Lombardo, Milano 1918
L'isola dei baci, in collaborazione con Marinetti, romanzo erotico sociale, Studio Editoriale Lombardo, Milano 1918
Madrigali e grotteschi (contiene anche *Con mani di vetro* 1910-1914), Facchi, Milano 1919
Battaglie, Facchi, Milano 1920

Altri romanzi:

Femmina bionda, Sonzogno, 1921
I bevitori di sangue, Sonzogno, 1922
L'uomo che guariva le donne, Sonzogno, 1922
Il toro, Sonzogno, 1922
Perché ho ucciso mia moglie, Sonzogno, 1922
La donna caduta dal cielo, Sonzogno, 1923
La mia vita per te, Sonzogno, 1924
L'allegra avventura, Sonzogno, 1925
Gli amori internazionali, Sonzogno, 1926
Sanya la moglie egiziana, Sonzogno, 1927, 1935
I matrimoni gialli, Alpes, 1928

Edizioni Facchi (romanzi, senza data):
Il nuovo idillio
Il miracolo di amare
Signora, torna vostro marito (*Lettera aperta ad una signora onesta*)
O rinnovarsi o morire (*Sviluppate la vostra personalità*)

Romanzi (dopo il 1930):
Irene primo premio di bellezza, Treves, 1931
L'errore di Violetta Parvis, 1932, Rizzoli, 1945
Amore d'Oriente, Sonzogno, 1933
Tu sei l'amore, Sonzogno, 1936
La corsa al piacere, Sonzogno, 1937; Rizzoli, 1940
Il manichino dagli occhi viventi (in « Supergiallo »), 1937
Alta società, Treves, 1939; Garzanti, 1940
Laura svegliati!, Garzanti, 1942
Scandalo in provincia, Garzanti, 1942
Il Passatore, Garzanti, 1943, 1967
Gli amanti crudeli, 1944
Eva ai raggi X, E.L.I., Cremona 1944
Prima le donne, E.L.I., Cremona 1945
La biondina dei sette dottori, Garzanti, 1946
Non è peccato, Garzanti, 1947

Una passione ideale, Rizzoli, 1947
L'amante del mistero, Garzanti, 1953

Attività giornalistica di Bruno Corra:

Su vari giornali e riviste: « Corriere della sera », « Gazzetta del popolo », « La stampa », « Il Resto del Carlino », « L'Impero », « Oggi e domani », « Rassegna nazionale », ecc. ecc.

Altri scritti di Bruno Corra:

SETTIMELLI e CORRA: *I processi al futurismo per oltraggio al pudore.* Arringhe di S. Barzilai, L. Capuana, I. Cappa, F.T. Marinetti, C. Sarfatti, R. Zavataro, Ed. Cappelli, San Casciano 1918
Prefazione a *Come si seducono le donne* di F.T. Marinetti, L'Italia Futurista, Firenze 1917
BRUNO CORRA: *Noi futuristi di destra*, in « Futurismo », 12 marzo 1933
Marinetti poeta delle parole in libertà simultanee in « Rassegna nazionale », Roma, gennaio 1938
Come diventare scrittore di successo, Garzanti, 1956
Futuriste e futuristi, con illustrazioni di Arnaldo Ginna (annunciato ma non pubblicato).

Teatro di Bruno Corra:

(con Giuseppe Achille):
Traversata nera, 1935
Le torri del diavolo, 1935
Il pozzo dei miracoli, 1936
Toccasana, 1937
Inventiamo l'amore, 1937
Le donne sono così, 1937
Ho visto tutto, 1937
I prigionieri, 1938
Addio a tutto questo, 1938
Il cuore di allora, 1940.
BRUNO CORRA: *La trovata dell'avvocato Max* (pubblicato in « La Stampa » e « Il Dramma » e radiotrasmesso), 1940.

Cinema:

cortometraggi astratti (1910-1912) in collaborazione con A. Ginna:
Accordo di colore (da Segantini, m. 180)
Studio di effetti tra quattro colori
Canto di primavera (da Mendelssohn)
Les Fleurs (da Stéphane Mallarmé)

L'arcobaleno (m. 200)
La danza (m. 200)
Vita futurista, collaborazione, anche attore, 1916 (m. 990).

Soggetti e sceneggiature:

Inventiamo l'amore, soggetto, 1939
Traversata nera, soggetto, 1939
Pozzo dei miracoli, soggetto, 1941
Il Passatore, soggetto, 1947
Inganno, soggetto e sceneggiatura, 1952.

M. V.

Le nostre serate di vent'anni. Tutti gli spettacoli che difficilmente rivedremo.

Opera unica nel suo genere,
il "Catalogo Bolaffi del cinema italiano"
offre un panorama completo ed esauriente
della produzione cinematografica
del nostro paese nel dopoguerra.
Vent'anni di cinema, dal 1945 al 1965,
sono analizzati attraverso l'esame di tutti i film prodotti in Italia,
o in coproduzione con altri paesi,
immessi nel mercato cinematografico italiano
nel periodo considerato.

Il Catalogo, che si rivolge, oltreché ai lettori specializzati,
per i quali costituisce uno strumento indispensabile
di consultazione e di lavoro,
anche ai cultori di cinema, agli appassionati,
ai frequentatori di sale cinematografiche,
di "cinémas d'essai", di cineclubs,
alle persone colte e ai lettori comuni,
è articolato in quattro sezioni distinte che,
completandosi a vicenda,
vengono a costituire una vera e propria
storia del cinema italiano del dopoguerra.

Catalogo Bolaffi del cinema italiano

**Elegante volume di 368 pagine,
con 594 illustrazioni,
formato cm 22 x 24,
rilegato in imitlin
con incisioni in oro,
contenuto in astuccio
L. 14.000**

**Spett.
GIULIO BOLAFFI EDITORE S.p.A.
via Eleonora Duse, 2
10123 TORINO**

Cedola di commissione libraria

III. Cinema astratto

IV. Teatro sintetico

V. Cinema e letteratura futurista e prefuturista ovvero della visualizzazione in letteratura

VI. Taccuini di Arnaldo Ginna

Disegni, fotomontaggi, tavole parolibere, riproduzioni di dipinti di Arnaldo Ginna, Neri Nannetti, Antonio Marasco, El Lisitzskij, Rosa Rosà, Max Ernst, Alberto Savinio, Ivo Pannaggi, Paolo Buzzi, Kurt Schwitters, Micaloius Constantinas Ciurlionis, Fortunato Depero.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO IV

BIANCO E NERO

Rassegna mensile di studi cinematografici e televisivi

1967

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI E TELEVISIVI

INDICI GENERALI DELL'ANNATA XXVIII (1967)

Indice per materie

Cinema italiano

Cinema per ragazzi

Documentari e cortometraggi

Estetica, critica, teoria

Film

a) Recensioni

b) Note critiche

c) Analisi di film

d) Interviste e colloqui

Filmografie

Interviste e colloqui

Letteratura e cinema

Libri e bibliografie

Mostre, premi e manifestazioni varie

Musica e film

Numeri speciali

Recitazione e attori

Registi

Storia

Teatro e cinema

Televisione

Varie

Vita del C.S.C.

Indice per autori

Indice dei film

Indice dei registi